

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**Le dessin comme moyen d’appréhender le quotidien : représentation d’une
expérience de la flânerie**

MÉMOIRE-CRÉATION

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR

LARA VALLANCE

NOVEMBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche Claire Savoie, pour sa patience et sa minutie en ce qui concerne son aide pour l'élaboration de ma recherche pratique et théorique.

Je remercie mes proches, Gloria et Pierre pour leurs avis pertinents et leur soutien moral. Noémie, Julia, Aurélie, Pauline et Arnaud, pour leurs relectures attentives.

Je remercie aussi Rhasaan, compagnon de vie et de mes flâneries, qui malgré la différence de langue a su me conseiller et comprendre mes idées.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	i
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : UNE EXPÉRIENCE FRAGMENTÉE	3
1.1 Je m'ennuie.....	3
1.1.1 S'occuper	3
1.1.2 Ne pas avoir le temps ou pourquoi fuir l'ennui.....	4
1.1.3 Jouer avec le sens des mots et des images	6
1.1.3.1 Les corps / a / corps perdus	6
1.1.3.2 57 Street Q et Grand Street	10
1.2 Je m'ennuie donc je flâne.....	14
1.2.1 Se déplacer, une manière de penser	15
1.2.2 La flânerie, une activité dans le fourmillement urbain	17
1.3 L'inattendu	19
1.3.1 Expérience du choc	20
1.3.2 Le <i>Punctum</i>	22
1.4 La recherche de l'étrangeté, de l'étrange	23
CHAPITRE 2 : LA FLÂNERIE COMME PROCESSUS	26
2.1 Marcher, flâner, photographier : voir à nouveau.....	27
2.1.1 Collectionner	29
2.2 Dessiner à partir de la photographie et d'une expérience.....	31
2.2.1 Construction d'un dessin.....	35
2.3 Contrôler et contenir l'image : Procédés dans les pratiques.....	39
de Didier Rittener et de Vija Celmins	39
2.3.1 Réutiliser des formes existantes pour créer un nouveau langage.....	39
CHAPITRE 3 : ÉLARGISSEMENT PERCEPTIF	44
3.1 La rétention de Husserl.....	45
3.2 La <i>Zeithupe</i> de Benjamin	48
CHAPITRE 4 : FLÂNERIE VIRTUELLE	51
4.1 Partages des instantanés et des snapshots sur les réseaux	51
4.2 <i>Palais de la mémoire</i> revisité	54
4.1.1 Fantasma d'une mémoire digitale	55
4.2 Assembler et contenir l'image dans une structure : passage d'une forme virtuelle à une interprétation matérielle.....	58
CONCLUSION.....	60
BIBLIOGRAPHIE.....	62

LISTE DES FIGURES

Figure 1 <i>Les corps / a / corps perdus</i> , impression offset, (édition de 50 exemplaires), 2011.....	8
Figure 2 <i>Les corps / a / corps perdus</i>	8
Figure 3 <i>Les corps / a / corps perdus</i>	9
Figure 4 <i>Les corps / a / corps perdus</i>	9
Figure 5 <i>Sans titre</i> (série <i>Parmi les foules</i>), graphite sur papier, 2013.....	13
Figure 6 <i>Temps</i> (série), graphite sur papier, 2014	34
Figure 7 <i>Parmi les foules</i> (série), graphite sur papier, 2013.....	37
Figure 8 <i>Parmi les foules</i> (série), graphite sur papier, 2013.....	37
Figure 9 <i>Sans titre</i> (vues de ciels), graphite sur papier, 2014.....	38
Figure 10 <i>Sans titre</i> (vues de ciels), graphite sur papier, 2014.....	38
Figure 11 <i>Touche-moi</i> , Didier Rittener, 2002-2005. Transfert sur papier offset, encre Toner - 100 x 70 cm.....	41
Figure 12 <i>Sans titre</i> (série <i>Libre de droit</i>), Didier Rittener (2009).....	41
Figure 13 <i>Sea Drawing with Whale</i> , Vija Celmins, graphite sur papier, 13 x 18 in	43
Figure 14 <i>Untitled (Irregular Desert)</i> , Vija Celmins (1973)	43
Figure 15 <i>Cups</i> (série <i>Parmi les foules</i>), graphite sur papier, 2014.....	57

RÉSUMÉ

Ma pratique se place dans un quotidien où l'ubiquité de l'image photographique, son usage sur les réseaux sociaux et dans les albums, est le lieu d'une problématique que je veux questionner. Le but est de faire part d'une expérience de la flânerie par le dessin, en produisant des représentations subjectives des moments que j'ai vécus. La marche, celle qui n'a pas de but autre que de traverser un espace, est un retour à la sensation. Ce désir de retour est présent dans tout ce texte et à même ma pratique. Je choisis la flânerie, l'ennui et la minutie pour me concentrer sur les petits détails du quotidien. Par la nature de mon geste et de la représentation d'un détail photographique dans le dessin, je cherche à inviter le spectateur à la contemplation et à la lenteur, qui s'opposent à la rapidité de notre société actuelle. Révéler et effacer sont deux gestes récurrents au sein de mon tracé, qui me permettent, par l'usage de cadrages, de mettre à jour l'importance du détail représenté.

Différentes notions et domaines sont traités ici, en regard de ma pratique : la *rétenction* de Edmund Husserl; le *punctum* de Roland Barthes; les *palais de la mémoire* grecs; la *zeitlupe* et le *choc* de Walter Benjamin. Chacun de ces concepts est concerné par l'acte perceptif, qui est un point central abordé dans ce texte. C'est à partir de ceux-ci que j'ai pu élaborer un questionnement (relatif à mon propre travail), sur la manière dont les images sont assimilées et organisées dans ma pensée, à partir de l'expérience de mes déplacements.

Mots clés : dessiner, flâner, photographier, révéler, recadrer, effacer, quotidien, mémoire.

INTRODUCTION

Ce texte d'accompagnement fait état de mes recherches théoriques et pratiques, menées tout au long de la maîtrise autour de mon projet de dessins. Il présente des séries de dessins, avec lesquelles je viens mettre en place le récit d'une expérience déstructurée. Ma pratique se base sur mon expérience quotidienne dans un environnement où l'omniprésence des images occupe le champ visuel. Deux espaces de visualisation des images sont mis en parallèle dans ce texte, la ville et Internet, deux espaces privilégiés de flânerie. Je tenterai d'articuler et de décrire mon approche et les principaux concepts qui alimentent et émergent de mon travail de création, dans lesquels j'ai glané certaines notions avec l'idée d'en faire un collage qui me permet de les explorer ici de façon plus libre. C'est-à-dire que, n'étant spécialiste en aucun des domaines que dont je fais mention plus bas, l'assemblage que j'en fais dans ce mémoire correspond à mon rapport à la recherche et me permet de mieux définir ma pratique.

La réflexion que j'engage ici prend appui sur différents champs disciplinaires : psychanalytique avec le sentiment d'*étrangeté* dont parle Freud; philosophique avec la notion de *punctum* de Roland Barthes, la durée abordée par Gérard Wormser; phénoménologique précisément par le concept de rétention de Edmund Husserl; littéraire avec la poésie de Charles Baudelaire et surtout la figure flâneuse qu'il représente, étudiée par Walter Benjamin. Toutes ces notions abordées montrent mes préoccupations pour l'acte de perception et des transformations visuelles qu'il induit par le biais de l'imagination. Je m'applique à faire des liens entre différentes époques, notamment celle du XIX^e siècle vue par les écrits de Walter Benjamin et la figure du flâneur baudelairien à laquelle je m'identifie. Et ainsi, je tente d'analyser ce qu'est la durée dans l'action de la déambulation dans un contexte actuel où les images

envahissent notre champ visuel. La sensation d'être submergée m'a amenée à vouloir saisir le moment et le rendre personnel, unique.

Ma problématique se définit donc dans le rapprochement entre images, mémoire et déplacement. Ainsi, je cherche ici à expliquer comment il est possible de renouveler la flânerie aujourd'hui. Différentes organisations de la mémoire ont été inventées par l'homme (tels que *les palais de la mémoires* anciens et Internet) où un souvenir en génère un autre, où l'image d'une chose en entraîne une autre, ainsi que dans les hypertextes interactifs, où un clic en amène un autre. Aussi, dans cet ordre d'idée, je m'intéresse à la manière dont les images sont assimilées et organisées dans notre pensée, à partir de l'expérience des travellings en temps réel que nous faisons dans nos déplacements.

CHAPITRE 1 : UNE EXPÉRIENCE FRAGMENTÉE

1.1 Je m'ennuie

« Qu'est-ce que je peux faire ? Je sais pas quoi faire... »

Anna Karina dans *Pierrot le fou*, de Jean Luc Godard.

« Les Chinois ont une théorie selon laquelle l'ennui est le chemin de la fascination. »¹

1.1.1 S'occuper

Dans mon enfance, lors de longues sessions d'ennui, j'inventais des jeux pour m'occuper. Je me souviens de fixer le faux plafond, allongée sur le divan, chez mes grands-parents. Blanc et percé de petits trous alignés créant une grille. En le fixant durant quelques secondes sans cligner des yeux, jusqu'à ce que ma vision se trouble, je pouvais enfin avoir l'illusion qu'il était soudain beaucoup plus bas et vibrant.

Il en était de même avec le langage. Ayant grandi en apprenant deux langues simultanément, le français et le catalan, j'effectuais la comparaison d'un même mot dans chaque langue. Je jouais à les répéter maintes et maintes fois jusqu'à ce que leur sonorité me semble étrange et dénuée de sens. Ainsi, ils devenaient sonores et sensoriels. Du « je ne sais pas » français au « no ho sé » catalan, la

¹ Diane Arbus citée par Susan Sontag, *Sur la photographie*, (Paris : Christian Bourgeois éditeur. 2008) p.67.

répétition de la phrase aboutissait à : *no ou sé, noousé, nousé*. Ces jeux visuels et langagiers étaient des astuces parmi d'autres pour sortir de l'ennui, cherchant à me rendre étrangère au familier par quelques secondes d'attention et de répétitions acharnées. Alors que certains enfants chercheront la quiétude des choses familières, de mon côté, je cherchais l'étrangeté du monde.

1.1.2 Ne pas avoir le temps ou pourquoi fuir l'ennui

L'ennui n'est pas une nouveauté, il ne fait pas non plus partie d'une culture en particulier, mais traverse les différentes époques et se lie à son contexte social, dans lequel l'esprit du jeu est amené à s'exprimer². Cet esprit est celui du loisir et de l'occupation du temps. À l'arrivée de la modernité au XIX^e siècle s'installe une culture d'un imaginaire de l'ennui. Du temps de Baudelaire, l'ennui, caractérisé par le spleen, la mélancolie et la langueur, tenait lieu de valeur esthétique au sein d'une culture de l'individu. Aujourd'hui, le monde dans lequel nous vivons a grandement changé puisqu'il privilégie des modes de production qui ne laissent guère place ni à la lenteur ni à l'ennui. J'observe que les nouvelles avancées en science et technologie qui nous proposent des activités et nous inondent d'images n'ont fait que rejeter l'étrange et le mystérieux de cette société rationaliste qui est la nôtre. Toutes ces applications se basent sur des chiffres : nombre de « likes », nombre d'amis, nombre de pas effectués en une journée. Ce mode d'appréhension de la vie détourne mon sentiment d'être là au présent. Plutôt que d'être ici au présent, je suis là partout en même temps. Aurélien Fouillet³ met en place dans son texte *l'esprit du jeu dans les sociétés postmodernes* une étude des causes de l'ennui sociétal. Selon lui, la première caractéristique de l'ennui moderne serait une sorte de

² Aurélien Fouillet. *L'esprit du jeu dans les sociétés postmodernes : Anomies et socialités : Bovarysme, mémoire et aventure*. (Université René Descartes – Paris V, 2013). p.66.

³ Aurélien Fouillet. Auteur, chercheur et professeur de philosophie et de sociologie aux universités de l'ENSAD, l'ISEG et l'IRTS, en France.

désacralisation, c'est-à-dire une perte du sens de l'existence car « *le sacré est saturé d'être* ». ⁴ S'y ajoute l'individualisme présent qui vise à isoler l'individu et divise les liens sociaux et l'uniformisation des modes de vie, comme causes de cet ennui.

Pour sortir de l'ennui, nous dit Fouillet, l'invention de loisirs divers a pour objectif de réactiver un ancrage, une communication interpersonnelle et imprévisible de l'existence, où le jeu fait communiquer le réel et l'irréel, la raison et l'imagination. Ces jeux et loisirs auxquels il fait référence sont : jeux vidéos en ligne, sites de partage et autres. Ils ont en commun la communication avec l'autre, alors que dans mon cas mes jeux d'enfant se faisaient à part de cette volonté de communication. L'isolement est un facteur important parce qu'avec ces jeux, comme il en est de la flânerie, je me retire et me sépare du monde tout en l'observant. La flânerie n'est pas un jeu pour moi, mais elle découle de mes astuces enfantines pour trouver une occupation. Cela dit, faisant partie de mon processus, je retrouve ce lien brisé avec le monde dans une intention de partage quand arrive la diffusion de mes œuvres. Le désir de communication reste présent, mais en décalage de l'activité de la flânerie. Ces dispositions me servent à développer mon imagination. Je cherche donc, en m'intéressant à une pensée du XIX^e siècle, à réactiver quelque chose dont il me semble ne pas avoir été la seule à l'avoir quelquefois oublié : prendre son temps. Ainsi, en flânant je prends une distance avec l'organisation du temps dictée par la société, en m'accordant un instant privilégié.

⁴ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Éditions Gallimard, coll. Folio essais, (Paris, 2005), p. 18.

1.1.3 Jouer avec le sens des mots et des images

Le choix de me déshabituer à ce que je vois est pour moi la prémisse d'une expérience flâneuse, comme je l'ai expliqué par l'anecdote du plafond chez mes grands-parents. Je le vois comme un exercice permettant une ouverture vers l'imagination (état dans lequel je me trouve lors de flâneries). À plusieurs reprises, j'ai eu recours à ce type de manœuvres dans mon travail, que ce soit dans l'installation, dans le langage ou avec le dessin.

1.1.3.1 Les corps / a / corps perdus

Ainsi, dans *Les corps / a / corps perdus*⁵ j'ai utilisé un système de défamiliarisation langagière selon lequel les mots et les phrases étaient décomposés pour leur donner une nouvelle signification. Les mots sont issus de notes collectées dans les textes poétiques de Christophe Huysman *8 poèmes*⁶. Cette astuce donnait lieu à une nouvelle signification, une ouverture d'interprétation devenant alors possible :

crise convulsiv e

le foss

ile d'

un corps a

⁵ Édition de 7 feuilles imprimées en offset, mêlant dessins et mots dessinés, réalisé à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon en 2011. (50 exemplaires).

⁶ Christophe Huysman, (1964~), acteur, auteur, metteur en scène français. Auteur de *8 poèmes*, Les presses du réel, collection L'espace littéraire, 2006. (Huysman, 2006).

Libérée des lois grammaticales, sa matérialité sonore mise en avant, le mot devient sensation et fait émerger à la conscience une image mentale. L'édition comprend un dessin qui représente deux corps siamois, sorte de pendant aux mots qu'on peut voir comme un lapsus où le sens des mots se substitue l'un à l'autre. Mon idée était de décomposer pour rassembler et ainsi donner lieu à un nouveau sens fait de matières éparses. Par la fragmentation du mot et sa transformation, je cherchais à faire voir au-delà de sa signification première, d'aller derrière le mot, de creuser le mot. Cette édition marque le début d'un processus de collecte que j'utilise encore aujourd'hui avec la photographie et la prise de notes écrites. Le carnet est donc aussi un outil important, il me permet de rassembler non seulement des idées, mais aussi des mots glanés ici est là, lors de vagabondages dans les bibliothèques ou d'autres lieux. Les images et les mots collectés sont comme des coquilles dans lesquelles je viens insérer un nouveau sens, une nouvelle perception, dans le but de faire apparaître une certaine étrangeté.

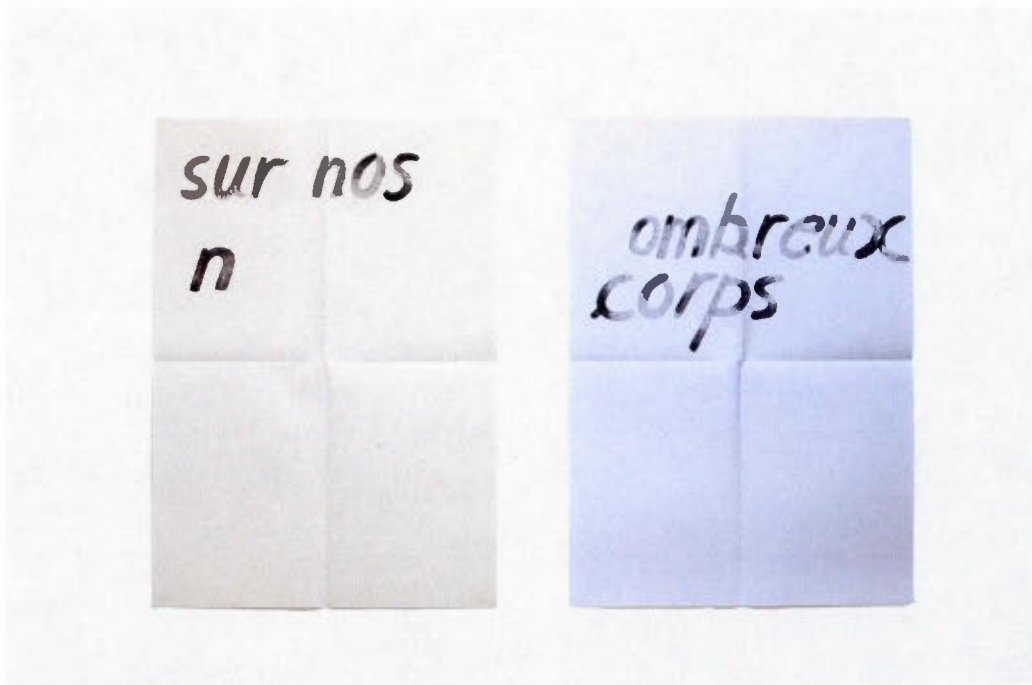


Figure 1

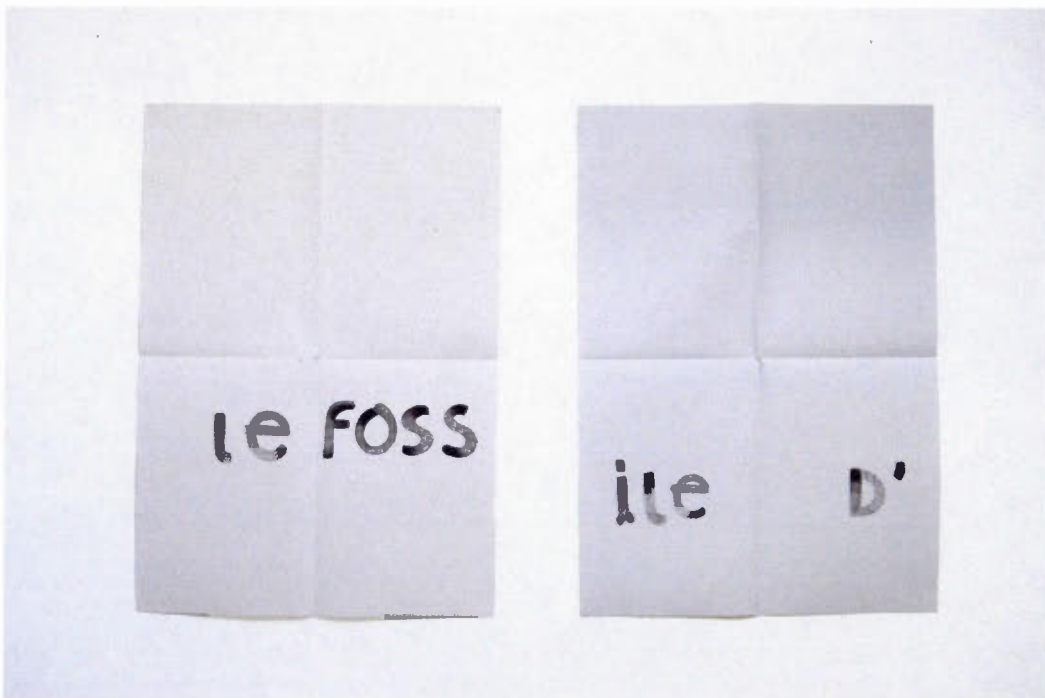


Figure 2



Figure 3

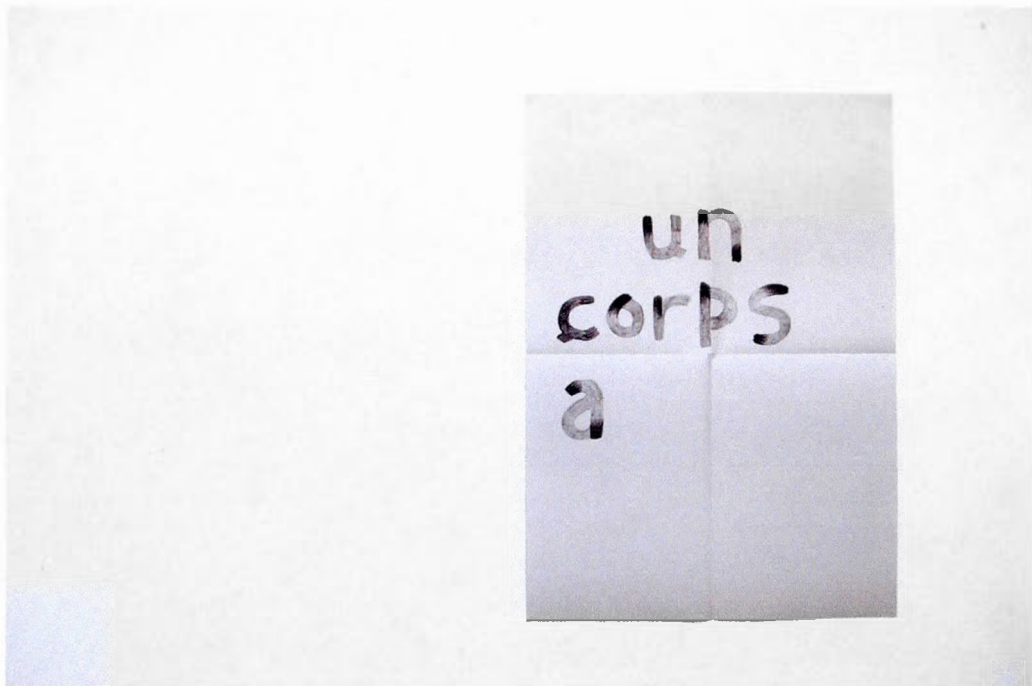


Figure 4

1.1.3.2 *57 Street Q* et *Grand Street*

Je me suis beaucoup ennuyée à New-York. Ce qui suppose que j'ai flâné ici et là et écrit dans mes carnets. Voici deux textes issus de ces moments : *57 Street Q* et *Grand Street*. Ils ont été écrits dans la rue ou dans le métro en 2012, à un moment précis ou sur un détail précis. À partir de ceux-ci, mon écriture se détache d'une ligne directrice. La succession de ces mots rend compte de l'activité de ma pensée lors de mes flâneries. D'un détail observé émerge une multiplicité de sens différents, rappelant celle du rêve. Les éléments décrits semblent flotter et se transformer en autre chose comme on peut le voir dans mes dessins. Les images et les mots s'équivalent dans leur fonction de représentation et leur potentiel d'interprétation. Ce qui me permet de travailler avec l'un ou l'autre de la même façon. Dans un des dessins de la série *Parmi les foules* (Fig.5), on ne distingue plus ce que l'image originelle aurait pu être : une touffe d'herbe sortant du bitume.

57 Street Q

Les deux se tiennent à une distance de cinq places vides sur le banc bleu
 La barre en métal sépare le vide entre les deux
 Les fenêtres-écrans du train d'en face défilent quand
 mon wagon est à l'arrêt

Ces gens-là
 multitude d'humains
 Une chouette tatouée sur un bras
 Chevelure
 la partie droite est plus courte que la partie gauche
 Des pieds en peau de serpent
 Boudinés aux orteils
 et pointus vers le bout
 Le serpent avale un pied
 il n'étouffera pas

Grand Street

Cela aurait pu être pire si la main sur la poignée dorée...
 Argentée
 Alors cela aurait donc pu être pire, si la main sur la poignée
 argentée, tu te serais souvenu de quelques images passées
 Pire si une fois la poignée argentée tournée, la seconde sur la porte suivante se
 trouve être colorée.
 Or, or quoi de mieux que de revenir aux souvenirs, aussi flous, aussi incertains
 que des rêves
 le pire n'est pas inversé
 le pire elle l'a oublié dans son verre
 le pire est avenir

La flânerie induit un état qui me rend plus proche de mes intuitions. Ce que j'ai découvert par les moments d'ennui dans mon enfance, est qu'oublier les règles rationnelles dictées par la linéarité du temps, le sens des mots et des images, me permet de voir surgir des formes d'un nouvel ordre, sorties de mon inconscient, et d'être surprise à nouveau. D'une certaine manière, l'inconscient appartient à un registre qui est hors du contrôle de la conscience, ce registre et celui de l'intuition, c'est l'imprévisible, l'involontaire et l'incontrôlable. Tout ce qui perturbe notre conscience des choses, on les trouve dans les rêves, les erreurs de mots, les lapsus, les oublis, et les impressions étranges. « L'erreur du langage en dit long sur notre pensée cachée », dit le personnage du mentor dans la nouvelle surréaliste de Louis Aragon, *Les aventures de Télémaque*⁷.

⁷ Louis Aragon (1897~1982), poète et écrivain français. *Les aventures de Télémaque*, Gallimard, 1966, p. 79. En 1922, Louis Aragon a publié ce récit qui reprend l'histoire du roman de Fénelon (1699) tout en y incorporant des références au surréalisme et au dadaïsme. Il dépasse ainsi le statut de simple pastiche pour adopter la forme de l'hommage.



Figure 5

1.2 Je m'ennuie donc je flâne

« La flânerie participe d'un mouvement de défondation, de désapprentissage. Il faut oublier pour pouvoir voir. Voir, c'est peut-être arrêter de regarder, ou regarder autrement. Il faut être disponible aux surprises, aux accidents qu'offre la rue. »⁸

Je suis devenue flâneuse par ennui. La flânerie tient pour moi d'une pensée de la discontinuité, de l'éclatement et de la rêverie. En m'identifiant à cette figure, j'expérimente la flânerie comme un acte de subversion intime, puisqu'elle concerne ma relation avec mon entourage, et ainsi agit comme une rupture soudaine et volontaire avec la rapidité de notre société. Elle est un acte de résistance privilégiant la lenteur et la disponibilité, qui me mène à la fascination. Ces dispositions que sont la flânerie, la procrastination, l'ennui sont de même nature, elles supposent une approche paisible exigeant de sortir de chez moi. Marquées dans leur définition par le manque d'intérêt, l'inaction, la mélancolie et la négligence, elles sont un anachronisme dans ce contexte de rendement, d'efficacité et de vitesse. Etre discontinu et rêveur dans un environnement de travail productif est inacceptable dans cette société contemporaine.

« L'uniformisation, l'industrialisation, la répétition, la routine sont autant de causes qui viennent se surajouter à une culture individualiste. L'imprévu, l'imprévisible, le hasard sont mis de côté, pour un temps »⁹.

⁸ Charlotte Hesse, danseuse-chorégraphe, animatrice sur Radio libertaire, chercheuse indépendante. Auteur de *La flânerie dans l'espace public : du geste conceptuel au geste performatif*.» zones d'attraction. p.13. [doc. Numérique], [s.d].
Récupéré de [www.zonesdattraction.org/IMG/doc/espace pub flanerie taille dv.doc](http://www.zonesdattraction.org/IMG/doc/espace_pub_flanerie_taille_dv.doc).

⁹ Aurélien Fouillet. *L'esprit du jeu dans les sociétés postmodernes : Anomies et socialités : Bovarysme, mémoire et aventure*, (Université René Descartes – Paris V, 2012). p.67.

Par ma disposition naturelle à la langueur et à l'ennui, en déambulant je vois ce monde d'une autre manière. Ceux-ci permettent une ouverture à de multiples sensations plus intenses en ses détails. Lors de mes déambulations, je cherche à renouer avec l'imprévisible. C'est pour moi, un moyen de lier les expériences vécues, d'une bulle à une autre, et c'est en ces instants que l'accident et la surprise peuvent arriver.

1.2.1 Se déplacer, une manière de penser

L'histoire de la pensée se constitue d'une multitude d'exemples qui montrent comment la déambulation et la pensée sont unies et combien le déplacement physique conditionne aussi un certain type de déplacement mental. Francesco Carreri s'est intéressé aux types de déplacements dans notre histoire. Ainsi constate-t-il qu'en Australie les aborigènes, qui avaient une conception particulière du déplacement sur leur territoire, utilisaient les *walkabout*¹⁰ pour cartographier l'ensemble du continent. Chacune de ces routes nommées *song lines* étaient associées à un chant et chaque chant à un ou plusieurs contes mythologiques¹¹. Ce système était une manière de mémoriser leur cosmologie, génération après génération, en réempruntant ces chemins tracés. Un système mnémotechnique similaire fut utilisé en Grèce, le *palais de la mémoire*. Les Grecs de l'Antiquité ont déterminé les lois et les conditions de fonctionnement de la mémoire, qui seraient selon eux dans la même lignée que celle des rêves. Dans la méthode du *palais de la mémoire*, la mémorisation se fait aussi par associations. Ici, la chose à mémoriser est associée à une scène frappante qui

¹⁰ Les *walkabout* font référence à un rite de passage pendant lequel les jeunes hommes aborigènes d'Australie entamaient un voyage dans le désert pendant une période de six mois. Dans cette pratique, ils traçaient les chemins, ou "Song lines", que leurs ancêtres ont pris pour restituer un acte d'héroïsme, et ainsi passer à l'âge adulte.

¹¹ Traduction libre. Francesco Carreri, *Walkspace : Walking as an aesthetic practice*. (Gustavo Gilli éditeur, 2001).

sera à son tour placée dans un lieu imaginaire ou inspirée d'une architecture déjà existante. Pour se souvenir d'un texte, il suffisait à l'orateur de parcourir virtuellement chaque chambre de son palais où il avait minutieusement placé les images liées au texte. « La méthode garantit que les points du développement s'enchaîneront dans l'ordre prévu, puisque ce dernier est déterminé par l'enfilade des pièces de l'édifice.¹² » À ce sujet, le cinéaste François Boutonnet¹³ et auteur de *Mnémosyne* mentionne :

« Dans un passage de son *De memoria et reminiscentia*, Aristote examine les façons dont notre esprit rappelle spontanément à la mémoire ce qui lui échappe. Tout marche, dit-il, grâce aux associations : un souvenir en appelle un autre, l'image d'une chose en entraîne une autre, s'il y a entre les deux un rapport de ressemblance, de contrariété ou de contiguïté (...) Et comme Aristote le note (*De insomnis*), ce sont des processus analogues qui guident, chez certains, les visions intervenant dans les songes. »¹⁴

Ces différentes techniques de mémorisation liées au déplacement peuvent s'associer à la pratique du flâneur, qui à la fin de sa journée se remémore les images vues dans des lieux particuliers et crée en quelque sorte son propre palais. Cette promenade ne suit plus le cheminement que les orateurs grecs se représentaient, mais par sa déambulation physique dans la ville, le flâneur du XIX^e renouvelle l'usage des anciens *palais de la mémoire*, en liant pensées et images d'une manière plus subjective, comme dans les songes.

¹² Frances Yates, *The Art of Memory*, (Londres : Éditions Pimlico, 1992). p. 18.

¹³ François Boutonnet (1951~) cinéaste et auteur.

¹⁴ François Boutonnet, *Mnémosyne : une histoire des arts de la mémoire de l'Antiquité à la création multimédia contemporaine*. (Paris : Éditions Dis voir, 2013). p.15.

1.2.2 La flânerie, une activité dans le fourmillement urbain

Quand Walter Benjamin¹⁵ se pencha un siècle plus tard sur l'Homme du XIX^e siècle et sur sa passion pour la nonchalance, il fit de Baudelaire¹⁶ le flâneur par excellence. La flânerie se définira donc pour lui comme étant l'expérience d'un être anonyme dans les masses générées par l'avènement des grandes villes¹⁷. Au-delà de la flânerie baudelairienne que je vais présenter, cette disposition, du fait qu'elle implique une disponibilité au temps présent et une vigilance dans l'observation, est une expérience qui peut se vivre à toute époque. Cette manière de faire implique tout d'abord un déplacement concret, puis une pensée.

C'est donc avec l'avènement des concentrations urbaines du XIX^e siècle que se développe cette pratique. À cette époque, la ville prend des proportions telles qu'elle devient un paysage contrasté où l'on peut marcher pendant des heures sans apercevoir un bout d'horizon. Différente des promenades solitaires de Rousseau¹⁸, ou de l'isolement dans la nature de Thoreau¹⁹, la flânerie est spécifiquement urbaine, elle se fait entre ses murs. D'après Walter Benjamin, la flânerie s'oppose à l'existence dénaturée des foules urbaines soumises à la civilisation. Marchant d'une manière irrégulière, Baudelaire se faufile au milieu des foules, le regard à l'affut du singulier dans la multitude.

¹⁵ Walter Benjamin (1892~1940), philosophe, critique, traducteur et historien allemand.

¹⁶ Baudelaire (1821~1867), poète et traducteur français.

¹⁷ Le terme flânerie est apparu au 17^e siècle, mais c'est au 19^e qu'elle devient une pratique.

¹⁸ Jean-J. Rousseau, (1712~1778) philosophe genevois francophone, *Les rêveries du promeneur solitaire*, 1817. Dans cet ouvrage, Rousseau expose une vision philosophique du bonheur, proche d'un état serein, par un isolement relatif et une relation fusionnelle avec la nature, développée par la marche, la contemplation et l'herboristerie qu'il pratique.

¹⁹ Henry David Thoreau, (1817~1862), écrivain, philosophe, américain. En écrivant *Walden or Life in the Woods* (1854), Thoreau espérait gagner une compréhension plus objective de la société par l'introspection personnelle, en vivant simplement et se suffisant à lui même pendant deux ans dans une cabane dans les bois.

« Pour un Parisien, rien n'était plus naturel que de se frayer la voie à travers cette masse (...) Dans le cas de Baudelaire, elle lui était si peu étrangère qu'on suit à la trace, à travers toute son œuvre, la façon dont elle le prend au piège, dont elle l'attire, dont il se défend contre elle »²⁰.

Son habitat est dans le mouvement des villes, il y réside avec assez de distances pour s'en imprégner et non s'y noyer comme *l'homme des foules*²¹ d'Edgard Allan Poe. Cette nouvelle de Poe nous raconte l'histoire d'un homme assis à une terrasse de café observant les gens passer. Il se livre à une observation précise des passants. Son regard s'arrête sur un homme qui lui paraît se distinguer des autres. Intrigué, il le suivra dans son errance jusqu'au petit matin où il décide enfin de le quitter, voyant la folie dans son regard et l'impossibilité d'avoir une réponse quant à son errance. Pour lui, ce secret ne saura être révélé. C'est le secret de tout être humain. Cet homme des foules représenterait pour moi la peur de la solitude telle que ressentie dans les villes modernes. Dans ce récit, le flâneur est celui qui observe, il n'est pas l'homme perdu des masses, l'itinérant, car l'errance est différente de la flânerie. Walter Benjamin « accorde à la flânerie une dimension sociale aussi bien que corporelle et ce faisant, il fait de la flânerie un mode de sensibilité nouveau, que l'on ne peut dissocier des techniques de reproduction mécanique inaugurant un autre régime esthétique »²².

La déambulation ouvre la voie pour d'autres pratiques artistiques apparaissant au XIXe siècle : la photographie, la chronophotographie et bientôt le cinéma. La perception moderne devient discontinue, morcelée comme les corps photographiés d'Etienne-Jules Marey²³, comme les vitrines reflétant le

²⁰ Walter Benjamin, *Œuvres II : Poésie et révolution*. (p.240), Paris : Gallimard, coll.

« Folio essais », 2000. Trad. Maurice Candillac, Rainer Rochiltz et Pierre Rushtad.

²¹ *L'homme des foules*, publié dans le recueil de nouvelles *Histoires extraordinaires*, traduites et réunies sous ce titre par Charles Baudelaire (1857).

²² Suzanne Liandrat-Guigues (dir.). *Propos sur la flânerie*. (Paris : Éditions l'Harmattan, 2009) p. 5.

²³ Étienne-Jules Marey (1830~1904) inventeur de la chronophotographie et précurseur du cinéma.

spectacle urbain et le corps du flâneur assimilant images et souvenirs tel un kaléidoscope vivant. Toutes ces nouveautés participèrent à l'éclatement du champ visuel pour l'Homme du XIX^e siècle. La ville est un paysage parcouru d'un flux de signes et d'images incontrôlables envahissantes, où voir l'horizon est difficile, où le regard excité et spasmodique du flâneur le livre à de nouvelles expériences sensorielles de chocs. Pour Walter Benjamin, la poésie de Baudelaire est fondée sur cette expérience dont la norme est devenue le choc. La poésie pour Baudelaire est présente partout dans le temps comme dans l'histoire, intemporelle. L'expérience de la ville est alors une expérience moderne, qui va changer l'esthétique, d'une perception d'un point de vue unique propre à la perspective de la renaissance, à un point de vue multiple et décomposé propre à la modernité et l'avènement de la reproductibilité qui continue à notre ère contemporaine.

1.3 L'inattendu

Deux notions différentes m'ont interpellée lors de mes recherches, elles n'ont pas grand-chose en commun si ce n'est qu'elles sont des concepts liés à une sensation vécue : le *choc*, que W. Benjamin associé à l'acte créatif de Baudelaire au milieu des foules et le *punctum*, défini par Roland Barthes, comme étant le détail d'une image qui vient nous atteindre. Pour moi, la flânerie est une mise en condition à la création. Ces deux notions me permettront de mieux définir en quoi consiste l'état de surprise dans lequel je me trouve quand je m'adonne à cette activité, faisant place au hasard et à l'inattendu. Ces concepts m'ont permis de mieux cerner mon propre travail dans mon exploration des détails de l'image et de la ville.

1.3.1 Expérience du choc

J'ai mentionné plus tôt l'importance de l'oubli dans l'acte de renouvellement du regard. Quand une réminiscence me revient de manière abrupte, déclenchée par un détail vu lors de mes marches, ma perception de celui-ci est renouvelée. Le choc émergerait de la mémoire involontaire, faisant surgir un souvenir oublié. Dans une de ses lettres adressées à Benjamin, Théodore Adorno²⁴ fait remarquer à ce sujet que « L'oubli est d'un côté le fondement de la sphère de l'existence et de la mémoire involontaire, et de l'autre celui du caractère réflexe automatique dont le souvenir brutal suppose l'oubli. »²⁵

Faisant partie de son analyse de la poésie de Baudelaire, le choc pour Benjamin est lié à une conception du souvenir, de la mémoire, et de notre conscience. Cette notion qu'il assimile à l'acte créatif du poète, me paraît intéressante, car il me semble devoir être moi-même bousculée ou provoquée par un élément pour qu'en moi se déclenche une idée, une forme qui va se matérialiser sur la feuille de papier. Ce que Benjamin tente de nous expliquer dans son ouvrage *Œuvre II, poésie et révolution*, est cet acte créatif qui pour Baudelaire se retranscrit par une lutte contre son environnement proche, notamment celle des masses humaines. Pour illustrer cette lutte, il cite la première strophe de *Soleil (les Fleurs du mal)* qui montre Baudelaire en plein travail de création :

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persiennes, abri des secrètes luxures
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,

²⁴ Théodore W. Adorno (1903-1969), philosophe, sociologue, compositeur et musicologue allemand.

²⁵ Théodore W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, (Paris, Gallimard, Folio essai, 2001) p.206.

Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.²⁶

Pour lui, Baudelaire est un escrimeur luttant contre la foule des mots, des fragments et des débuts de vers. Ainsi « le poète, à travers les rues désertées, gagne à la pointe de l'épée son butin poétique »²⁷.

Se défendre du choc nécessiterait la conscience, dont le rôle « serait de protéger des sensations »²⁸. Une conscience qui s'organise, comme la succession des vers de Baudelaire. Le souvenir serait donc une forme d'organisation de l'expérience vécue. « Le choc est atténué par un entraînement du sujet dans la maîtrise des stimuli; en cas de nécessité, cet entraînement peut faire intervenir le rêve tout aussi bien que le souvenir »²⁹. La conscience de celui-ci serait ce qui détermine l'expérience vécue, « elle l'incorporerait directement dans la série des souvenirs conscients, elle le stériliserait pour l'expérience poétique »³⁰. L'expérience poétique, en parlant d'une personne, de sa manière de voir, de réfléchir ferait référence au monde du poète côtoyant le rêve, l'idéal, l'imaginaire. Éloigné du réel, des événements, des choses terre-à-terre.³¹

« Le principe essentiel de la mécanique poétique — c'est-à-dire des conditions de production de l'état poétique par la parole — est à mes yeux cet échange harmonique entre l'expression et l'impression. »³²

Mon travail relève d'une poétique que je conçois comme permettant de faire émerger de nouveaux sens par le biais de l'imagination. Ce qui m'intéresse dans toute forme poétique est la capacité des associations à évoquer des images

²⁶ Walter Benjamin, *Œuvre II, poésie et révolution*. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000). p.235.

²⁷ *Ibid.* p.237.

²⁸ *Ibid.* p.232.

²⁹ *Ibid.* p. 233.

³⁰ *Ibid.* p. 233.

³¹ Définition récupérée du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales. <http://www.cnrtl.fr/>

³² Paul Valéry, *Variété V*, 1944, p.152.

intensifiant le réel. De mon point de vue, ce que Benjamin a décrit comme étant le *choc* baudelairien, est la poétisation d'un instant vécu faisant sortir l'expérience vécue du réel palpable. Dans certains de mes dessins, les assemblages de détails provenant de différentes photographies relèvent de cet essor : poétiser l'instant vécu. La flânerie peut prendre une tournure poétique dans la création. C'est ce que j'en fais qui le devient, c'est-à-dire par une rencontre entre l'expérience sensorielle des images vues et leur concrétisation dans mon œuvre. Ainsi, je transpose une expérience concrète dans un groupe d'images qui de par leurs associations, composent un ensemble que je conçois comme poétique.

1.3.2 Le *Punctum*

Défini par Roland Barthes³³ dans son ouvrage *La Chambre Claire*, le *punctum* exprime ce que serait la « piqûre » ressentie parfois lors de l'observation d'une photographie.

« Car punctum c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est le hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). »³⁴

Joan Fontcuberta³⁵ utilise le montage photographique pour créer des illusions et déjouer l'aspect véridique que donne à voir la photographie. Selon lui, le « punctum naît d'une relation personnelle, c'est la projection, à partir d'une image de toute une série de valeurs qui émanent de nous et ne sont pas originellement dans cette image³⁶ ». Cette sensation est une valeur ajoutée à un détail présent dans l'image, comme le dit Barthes : « qu'il soit cerné ou non,

³³ Roland Barthes (1915~1980), critique littéraire et sémiologue français.

³⁴ Roland Barthes, *La Chambre Claire*. (Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil. 1980) p. 49.

³⁵ Joan Fontcuberta (1955~), artiste, curateur, critique et professeur.

³⁶ Joan Fontcuberta, *Le baiser de Judas photographie et vérité*. (Arles : Actes Sud. 1996) p.10.

c'est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et qui cependant y est déjà »³⁷. L'expérience faite de l'image « piquante » est le fruit du hasard. « Le *punctum* est alors une sorte de hors champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir³⁸. Ce que Barthes nomme le *studium* est le sujet de l'image, ce qui a été volontairement posé par le photographe. Pour lui, une photographie qui contiendrait uniquement un *studium* n'aurait qu'une seule valeur : « La photographie est *unaire* lorsqu'elle transforme emphatiquement la « réalité » sans la dédoubler, la faire vaciller (...) aucun duel, aucun indirect, aucune disturbance. La photo *unaire* a tout pour être banale. »³⁹

1.4 La recherche de l'étrange

Le désir de me rendre étrangère est fondateur dans mon travail, tel que le désir du flâneur de se prédisposer à la rencontre du nouveau et de l'étrange en lieux inconnus. C'est pour cela que la notion de *punctum* est importante pour parler de mon travail, il se rapporte au détail qui vient me piquer quand je flâne dans la ville ou quand je décortique du regard mes photos. Il s'agit d'une sensation étrangère dont la réponse est floue quant à savoir pourquoi un détail m'attire.

Si la notion de *choc* m'apparaît pertinente ici, c'est que W. Benjamin en parle comme s'il s'agissait d'une pulsion contre laquelle Baudelaire se défend, par la création, l'imagination et le rêve. Le choc m'intéresse aussi du fait que ce qui le provoque semble venir de l'extérieur, de la ville et de ses masses. Ainsi, me rendre étrangère à ces foules en déambulant à travers elles tout en lui étant

³⁷ Roland Barthes, *La Chambre Claire*. (Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil. 1980) p.89.

³⁸ Ibid, p.93.

³⁹ Roland Barthes, *La Chambre Claire*. (Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil. 1980) p.69.

attentive, me permet ce que Benjamin nomme une défense contre le choc. C'est en me sentant étrangère à un milieu que je trouve l'étrangeté du monde.

Dans son essai de psychanalyse, *L'inquiétante étrangeté*, Freud nous dit que « l'inquiétude se fait au sein du familier. Il démontre que l'étrangeté fait partie de notre vie quotidienne, car la réalité est pleine de mystères et d'imprévus. Ce qui est inquiétant c'est que nous trouvions étrange ce que nous connaissons bien.⁴⁰ ». En allemand *L'inquiétante étrangeté* est *Das Unheimliche*, étymologiquement *heimliche* vient de *heim* qui est le foyer, le familier. Mais *heimliche* est aussi synonyme de secret. *Un-* est un préfixe antonymique. *Unheimliche* serait donc ce qui détermine le fait d'être confronté à des aspects de nous-mêmes que l'on ne veut pas voir, qui nous sont familiers, mais en même temps refoulés. C'est le lieu où l'inconscient se révèle à la conscience.

Depuis la fin du XIX^e siècle, le style de vie a changé et la proximité nous permet de regarder l'autre et d'être dévisagés par lui sans que la parole soit engagée pour apaiser l'inquiétude que génèrent ces longs vis-à-vis subis. Au début de la photographie, les personnes qui découvraient ainsi leur figure démultipliée et réduite sur un bout de papier attribuaient un caractère d'étrangeté à ces images. Même si aujourd'hui l'étrangeté ne se retrouve plus sous cette forme (nous y sommes habitués depuis longtemps), elle est présente ailleurs, dans le geste photographique et dans l'obsession pour l'image. Chacun est rivé sur son téléphone, prêt à capter chaque petit moment du quotidien, à visualiser sa vie ou celle des autres en images. Ce qui est étrange est le décalage produit par la médiatisation, le fait que les outils de captation (nos téléphones par exemple) sont l'interface entre la réalité et la perception directe de celle-ci.

⁴⁰ Jean-François Mattéi (1941-2014). Auteur, professeur de philosophie grecque et politique. interviewé par Adèle Van Reeth. "L'inquiétante étrangeté(3/4) : Edgar Allan Poe et la poétique de l'étrange." *Les nouveaux chemins de la connaissance*. (4 septembre 2013) [podcast]. Récupéré de <http://www.franceculture.fr/emission-les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance-l%E2%80%99inqui%C3%A9tante-etrangete-34-edgar-allan-poe-et-la-po>

Benjamin est encore actuel dans ses considérations sur la vie dans les grandes villes. Le choc que subit le flâneur baudelairien est de l'ordre de l'inquiétante étrangeté. Ainsi, mon intérêt pour le caractère étrange des choses a pour but de remettre à zéro ma perception, de me défaire des certitudes par le biais de mes dessins et de mes flâneries. Je trouve de certaines photographies qu'elles ont une grande potentialité d'induire un sentiment d'étrangeté et d'inattendu. Le *punctum* émane donc de nous comme l'étrange, les deux naissant de l'intrusion d'un détail non attendu dans le familier et le banal.

CHAPITRE 2 : LA FLÂNERIE COMME PROCESSUS

Au cours de ma vie, j'ai habité une ville, une région, un pays. J'ai quitté ces lieux, j'ai émigré, je suis allée ailleurs. Mais j'ai aussi habité un corps qui est un lieu et un refuge dont je ne peux me séparer. Ce corps est toujours présent dans mon travail, c'est par lui que je perçois, un corps subjectif tel un entonnoir par lequel passent les images que je capte et collectionne. Dans mon processus, deux attitudes lui sont propres : le corps en ville marche et contemple, le corps dans l'atelier dessine et observe.

Le processus à l'œuvre s'organise en plusieurs étapes. Notamment, la marche flâneuse où mon corps s'implique dans le geste photographique et la mise en place d'une collection de ces images qui serviront de base à mes dessins. Par le passage de la photographie au dessin j'élabore différentes idées dont, celle d'une volonté de ralentir le temps par l'élaboration et le geste de dessiner, qui s'oppose à la rapidité de l'instantané photographique. Je citerai ici le travail de deux artistes dont le medium principal est le dessin. Le processus de Vija Celmins est de parcourir une photographie pour en soutirer un maximum de détails, et ainsi contenir l'image dans un entre-deux, entre photographie, dessin, et mémoire. Didier Rittener, lui, s'intéresse au va-et-vient de l'image dans notre mémoire et aux traces qu'elle y laisse.

2.1 Marcher, flâner, photographier : voir à nouveau

Le désir de flâner s'est manifesté d'abord lors de moments d'ennui, et aussi par la paresse d'achever certaines obligations quotidiennes. Avec le temps cette indolence est devenue pour moi une échappatoire, une procrastination stimulante qui me mène d'un bout à l'autre de la ville et me fait voir avec fascination le quotidien. La durée de mes marches peut être longue, jusqu'à ce que je trouve quelque chose, un objet, un micro-événement, que je vais capter. Ainsi en flânant, je suis dans une situation d'attente, réceptive et à l'affût de l'élément à capter.

La ville est le lieu où ma curiosité grandissante me mène à trouver le nouveau dans le banal. Lors de mes déambulations, je procède sans but, ne sachant pas où je vais, tout comme je ne sais pas ce que je vais rencontrer et photographier. Dès que je me suis identifiée à cette figure flâneuse, comme chercheuse, je me suis mise à penser et travailler en ces termes. Flâner se définit comme le fait de : « Se promener sans but, au hasard, pour le plaisir de regarder » ainsi que « paresser, perdre son temps »⁴¹. Faire le choix de s'ennuyer pour créer amène une disposition qui fait que j'agis sur mon travail, comme une loupe sur les détails de la vie quotidienne, il les ravive, et ce qui n'était pas important le devient en un éclat, en un clic. C'est le ravinement du détail dans ma perception que je définis comme étant un instant poétique. Ces instants d'ennui laissent place au hasard, à la rencontre de l'autre, de l'étrange et de l'étranger. Expérimenter l'ennui comme disposition de travail est enrichissant pour qui sait l'accepter et l'utiliser à bon escient. Le « qu'est-ce que je peux faire ? Je ne sais pas quoi faire... » de mon enfance, m'a permis de vivre l'ennui comme moment productif. C'est-à-dire que chaque élément de mon entourage, à ce moment précis, peut être source d'imagination, le départ vers un jeu de *désapprentissage*.

⁴¹ Dictionnaire Larousse. www.larousse.fr

L'activité principale lors de mes flâneries est la prise d'images qui serviront peut-être à mes dessins. Mes photographies sont aussi banales que celles trouvées sur Facebook, elles pourraient rappeler à quiconque leurs photographies quotidiennes, ou des images « ratées ». Mes dispositions sont semblables à celle du touriste quand je voyage ou à celle d'un blogueur du quotidien. Ce sont les photographies d'apparence ordinaire, mais relevant d'un *punctum* que je cherche à réaliser, pour ensuite en produire le dessin. Ce que Barthes isole par cette appellation est à concevoir autant du côté de l'expérience face à un élément concret que du côté de l'image photographique. Le « choc » dont parle Benjamin pourrait être pour le flâneur le *punctum* de la photographie, qui viendrait nous piquer sans nous blesser. Tout comme mes jeux d'enfant me permettaient de voir au-delà d'une réalité tangible, la flânerie me permet de voir à nouveau les choses que je ne regarde plus. Les piqures (*chocs* et *punctums*) ponctuent l'expérience de la captation et entraînent l'observateur vers le hors-champ ou les micro-événements de la ville. De même, dans mes dessins, l'observateur amené hors de son cadre quotidien peut voir au-delà de ce que l'image montre. Ainsi, le dessin est pour moi ce qui rassemble tous ces « au-delà de... », où le « ça été » photographique devient par mes dessins un « ça aurait pu être ».

Je tiens à spécifier que je n'interviens pas dans le milieu où je déambule, contrairement à d'autres pratiques artistiques actuelles de la flânerie où le moment de l'observation coïncide avec une partie de la création, comme il en est chez Gabriel Orozco⁴² et Francis Alÿs⁴³ qui se déplacent en laissant des traces de leurs passages. Alors que pour ma part, je cherche à soutirer de ces moments éphémères quelque substance à matérialiser dans la captation de l'instant.

⁴² Gabriel Orozco (1962~), artiste mexicain.

⁴³ Francis Alÿs (1959~), artiste belge.

2.1.1 Collectionner

Comme je l'ai dit plus haut, mon matériel d'appui provient de collections d'images glanées ou photographiées. Au fil du temps, je me suis créé une base de données dans laquelle je viens sélectionner une photo et en extraire un détail. Ce système de collecte d'images n'est pas nouveau, qu'il se fasse dans une démarche artistique (Eric Kessel, Penelope Umbrico, Juan Foncuberta, Hans Peter Feldman, John Stetzaker, Damien Cadio, etc.), ou au sein d'Internet divers (Facebook, Instagram, etc.) sous forme d'albums photos ou de publications quotidiennes. Ces dernières années, on peut aussi voir apparaître certaines personnes qui publient des photographies trouvées sur le net, sous un certain thème. Alors, pourquoi entamer une collection? Je fais comme tout le monde ; amasser des images, qu'elles soient miennes ou celles de quelqu'un d'autre n'a pas tant d'importance car mes images sont génériques. L'expérience de la flânerie physique, cependant, est déterminante pour moi, parce qu'elle implique que mon corps soit entièrement investi dans la captation d'images. Ainsi, je veux que mon corps ait été imprégné dans la captation de ces images. Si quelquefois je décide de dessiner à partir d'une image trouvée, c'est le hasard de la flânerie qui m'a menée vers elle. En dessinant, je récupère et réactualise ces images issues de ma collection, sans cela elles seraient perdues dans un amas d'autres photos, dans des boîtes ou dans les milliers de fichiers de mon ordinateur.

Le travail du collectionneur est celui de la récupération et de l'addition d'un type d'éléments particuliers qu'il a choisis, dans le but de créer une série, un ensemble de répétitions classées selon une forme, un objet, une époque. Collectionner, c'est amasser du temps et faire d'une chronologie un ensemble

d'instant ramifiés de manière non linéaire. Susan Sontag⁴⁴ situe le collectionneur parallèlement au photographe dans le contexte d'une société de production massive d'objets et d'images : « Dans un monde qui est en train de se transformer en un énorme dépotoir, le collectionneur se consacre à une œuvre pie⁴⁵ de récupération. »⁴⁶

C'est là que le présent et le passé se mêlent au sein d'une collecte. Car dans l'acte de récupération, il s'agit bien de réactualiser un objet ou une image du passé en l'insérant dans une nouvelle création.

Ainsi, « le photographe comme le collectionneur est mû par une passion qui lors même qu'elle s'attache apparemment au présent, est reliée aux impressions du passé »⁴⁷. Là aussi, photographie et flânerie se rejoignent dans le goût pour les choses insignifiantes laissées aux bords des trottoirs :

« L'art photographique comme en général l'art surréaliste manifeste un penchant invétéré pour la pacotille, pour ce qui accroche ou choque le regard, les choses au rebut (...) le photographe — ou amateur de photographie — se comporte dans sa recherche comme le ferrailleur que Baudelaire aimait comparer au poète moderne : *Tout ce que la grande ville rejette, tout ce qui est perdu, méprisé, foulé aux pieds, il le recense et le recueille... Il trie et fait un choix avisé, il amasse, comme un miséreux recueille un trésor, des déchets qui prendront la forme d'objets utiles ou agréables à la vue entre les mâchoires de la déesse industrie.* »⁴⁸

⁴⁴ Susan Sontag (1933-2004), essayiste, romancière et activiste américaine.

⁴⁵ Acte pieux, action de piété ou de charité. Dictionnaire Larousse. www.larousse.fr

⁴⁶ Susan Sontag, *Sur la photographie*. Traduit par Philippe Blanchard. (Paris: Christian Bourgeois éditeur. 2008) p.91.

⁴⁷ *Ibid*, p.91.

⁴⁸ *Ibid*. p.92.

2.2 Dessiner à partir de la photographie et d'une expérience

Au cours de mes recherches théoriques, mes lectures ont été orientées davantage du côté de la photographie que du dessin, bien que la photographie ne soit qu'un point d'ancrage. J'ai fait ce choix parce que les notions de la photographie m'intéressaient en regard de mon travail, et m'ont permis d'identifier les concepts qui en émergeaient. Aussi, je dois ajouter que l'expérience en chambre noire a eu une incidence sur ma façon de dessiner. Je pense ici à la façon dont l'image apparaît sur le papier photosensible, la lenteur du processus de développement ; mais également, le fait de ne pas voir le résultat de la capture instantanément a eu une incidence sur ma façon de dessiner.

Prendre une photo instaure une pause dans ma perception. Dans la prise d'image, je plonge pour un moment dans l'action de la capture sans regarder ce qui m'a d'abord intéressée. Omniprésente sous différentes formes au quotidien, sur Internet ou sur les panneaux publicitaires, dans les magazines, l'image photographique est devenue momentanée, dans le but du partage. À cet effet, Bernard Edmond commente que nous sommes dans « un monde soumis à un véritable déluge médiatique et publicitaire où le réel semble se dissoudre dans le virtuel »⁴⁹. Dans ce monde où il y a trop d'images, dessiner devient alors une façon de revendiquer une césure en réaction au rythme effréné de l'apparition des images à laquelle nos yeux sont habitués. Il devient pour moi encore plus important de générer un temps hors de l'immédiateté des moyens de communication technologiques, un temps pour l'activité lente de la minutie du dessin ainsi que de la flânerie. Je parle ici bien sûr de l'état actuel de notre capacité d'attention qui se réduit peu à peu et de sa mutation. De façon

⁴⁹ Bernard Edmond (1951~) réalisateur, scénariste et producteur québécois. Auteur de *Il y a trop d'images, textes épars 1993-2010*. (Montréal : Lux éditeur. 2011). p.9

graduelle, l'attention s'est réduite à un autre type de capacité de perception, alors qu'elle est entraînée à absorber de manière superficielle une grande quantité d'informations. Quand j'explore une photographie pour pouvoir en tirer les motifs et le *punctum*, un nouveau type d'attention s'enclenche. En cet instant, je peux déjà appréhender le détail qui figurera sur la feuille de papier et les transformations que je vais dessiner. Je vide les photos de leurs couleurs et parfois de leur sujet, elles resurgissent dans mes dessins au-delà des contextes qui les ont générées. Ce choix de processus me vient d'une volonté d'exercer et de pousser ma concentration et mon imagination plus loin. Le travail qui suit mes déambulations se fait dans l'atelier, un lieu de détachement et d'isolation où le temps et la durée y ont une tout autre matérialité. Cet endroit est pour moi celui de l'image, rien d'autre ne s'y passe que l'observation des moindres détails de mes photographies que je transpose sur une feuille de papier. Déconnecté, l'atelier est un espace d'intimité, temporel et physique, qui n'a rien à voir avec celui du monde extérieur. Suspendu dans le temps, il est le lieu où s'amorcent les procédures utilisées pour réaliser mes dessins.

J'y travaille l'instant de la prise de photo en la réinvestissant, en fonction de détails particuliers qui attirent mon attention lors de la captation ou parfois après-coup. Cet instantané redessiné soigneusement est une façon de faire durer l'instant produit par le geste ainsi que par ma manière de transposer l'image originelle. Mes dessins sont telles des images mentales, des réminiscences. Ce qui reste de la photo originelle dans le dessin n'est plus qu'un détail sorti de son contexte. J'incite alors à regarder de plus près, à fouiller dans l'image comme je le fais quand j'observe vraiment quelque chose. L'espace de la feuille blanche est aussi celui d'une autre flânerie où je plonge dans le détail de mon tracé. Quelquefois ma vision en vient même à se troubler à force de concentration. Mon geste répétitif m'amène dans un demi-sommeil, le temps de quelques secondes, pour ensuite revenir à mon dessin. Ce va-et-vient entre conscience et inconscience est propre à mes flâneries en atelier, presque

comme un moment de méditation, ce qu'il ne m'est pas possible de faire lorsque je marche évidemment.



Figure 6

2.2.1 Construction d'un dessin

Avec le dessin, j'explore le monde qui m'entoure. C'est ma façon de communiquer et d'articuler des idées et des sensations, une manière de ralentir le temps, par l'observation et la pensée. Prendre son temps me semble spécialement important, ce moment devient la possibilité d'un espace de réflexion en m'écartant de la multitude de distractions imposées par la vie contemporaine.

Le recadrage via le dessin me permet d'énoncer ce qu'il pourrait y avoir sous l'image photographique, c'est-à-dire ce que l'on ne voit pas, mais ce que l'on imagine. Le résultat étant subjectif et parfois abstrait tend à devenir ce que j'ai mentionné précédemment : une image mentale. La composition que je mets en place relie des instants disparates, comme le fait notre mémoire par des astuces mnémotechniques ou comme dans la structure des rêves. J'opère par agrandissement de l'image et rends visible le temps par la découpe. Dans ma série *Temps*, réalisée en 2014, des instants photographiques redessinés sont représentés et reliés par une zone grise non définie. La forme globale évoque un doigt sur une vitre poussiéreuse ou la trace d'un geste fait avec nos doigts sur les écrans tactiles. Révéler, recadrer, effacer sont autant de procédés pour mettre en forme mes dessins dont une large partie fait place au blanc de la feuille. Je vois ces zones vierges comme des moyens d'activer du hors-champ, de décontextualiser les éléments représentés, de leur donner un caractère d'étrangeté. On peut voir ce blanc aussi comme un espace visuel en cours de résolution, rappelant la révélation chimique des photos argentiques sur le papier émulsionné.

Dans la série *parmi les foules*, les objets sont reconnaissables, mais de par leur environnement absent, il est impossible de les situer. C'est par le biais de cadrages que je retire tout contexte à l'objet dessiné, donnant à ce qui est

représenté un aspect flottant et incertain. Ces zones évidées dans le dessin, évoquent un flash, un éblouissement photographique, comme si mes dessins avaient été surexposés. Ils apparaissent non pas par la ligne qui serait tracée et ferait le contour des objets, mais par le frottement du crayon sur le papier. Couche par couche, les gris créés donnent lieu à des formes dans l'espace de la feuille blanche. Quand je parle de « frottements » c'est le corps et le temps qui sont à l'œuvre : le corps par le geste du dessin, lent et répétitif, qui se construit dans un temps qui est celui de l'après (suite aux flâneries et captations photographiques). Le passage entre l'observation et la représentation de celle-ci est au centre de ma préoccupation. Comme je l'ai annoncé plus tôt, l'ubiquité de l'image photographique, son usage sur les réseaux sociaux ou dans les albums, est pour moi le lieu d'une problématique que je veux questionner en produisant des représentations subjectives des moments que j'ai vécus.

Ainsi quand je dessine, je suis poussée par ce désir de donner à ce que j'ai vu une certaine persistance et consistance. Ce qui suscite en moi une émotion particulière, est la recherche de la beauté dans le geste capté d'une main ou dans la forme nouvelle d'un panneau routier, renversé sur le trottoir, pris sous un angle qui va transformer l'objet et lui donner une autre valeur. Je parle de beau quand il y a fascination pour une chose, non qu'elle soit belle dans un sens « acceptable » ou convenu. Le *punctum* se trouve alors peut-être dans la beauté que l'on sait apprécier dans une image, qui est propre à chacun. Perçu à mon insu, c'est ce *punctum* dans la photographie que je cherche à capter pour ensuite en reprendre le détail dans le dessin. Ce qui sous-tend mes images est la volonté de densifier la sensation d'un instant. Riches en détails, elles sont pour moi représentatives d'un état perceptif particulier, provoqué par l'ennui et la procrastination.

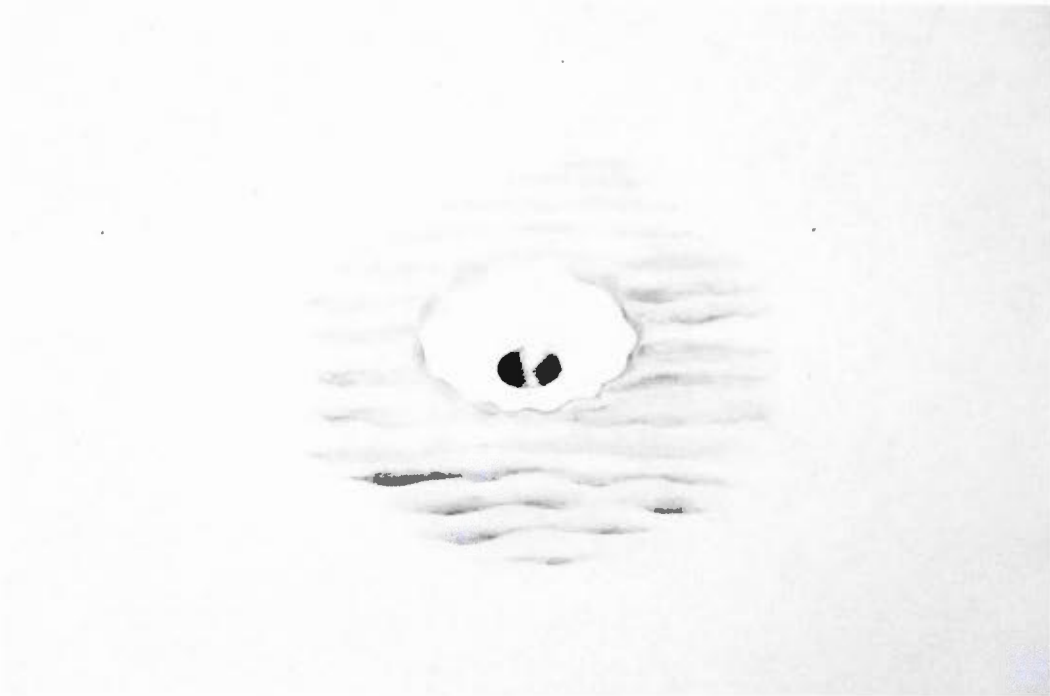


Figure 7



Figure 8

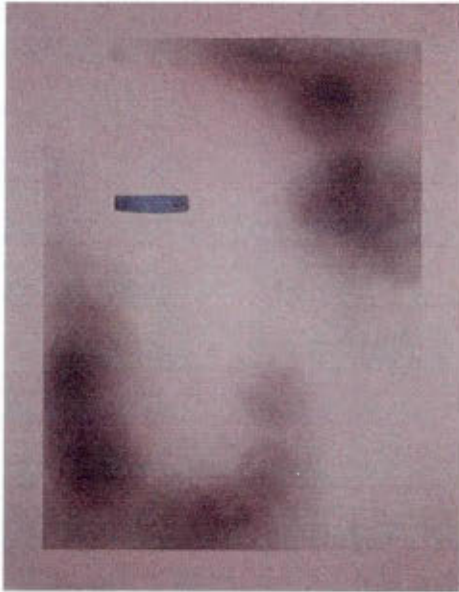


Figure 9



Figure 10

2.3 Contrôler et contenir l'image : procédés dans les pratiques

de Didier Rittener et de Vija Celmins

2.3.1 Réutiliser des formes existantes pour créer un nouveau langage

L'artiste suisse Didier Rittener pratique le dessin selon un procédé d'appropriation de mots, de phrases et d'images puisés dans le vaste répertoire de notre mémoire collective (celles du flux médiatique constituant notre environnement visuel). Rittener reproduit les images au crayon noir sur calques de format A4, pour constituer un répertoire de trois cent vingt-neuf dessins, regroupés dans une édition intitulée *Libre de droits*, qu'il définit comme une « série des possibles »⁵⁰. Ces calques servent de base à ses compositions, leur contenu étant reproduit avec une photocopieuse ou numériquement, avant d'être transféré⁵¹ sur différents supports à la manière d'un tampon. Le moyen artisanal de reproduction donne aux dessins une matérialité particulière que l'on ne peut pas obtenir avec une technique de reproduction mécanique. La transformation qui s'opère est soumise au procédé de dilution de l'encre créant des irrégularités.

Avec l'utilisation de l'ordinateur, le résultat plastique change, les dessins sont agrandis et décomposés à l'écran, retouchés jusqu'à être totalement transformés avant le transfert. L'avancée technologique permet à Didier Rittener d'augmenter la taille des motifs transférés et de réaliser des papiers peints pouvant s'étaler sur plusieurs murs. Cependant, l'ensemble reste constitué d'une grille de formats A3 juxtaposés, gardant en mémoire la trace du geste d'abord effectué sur les calques A4. Ce format traditionnel européen est

⁵⁰ Didier Rittener, interviewé par Olivier Kaeser. *Rencontre avec Didier Rittener*. Conférence organisée par Jean-Pierre Criqui. (Paris : 21 février 2014). [vidéo]. Récupéré de <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cK9XLo/r7GK88a>

⁵¹ Réalisé avec des techniques de transfert à l'ancienne avec du solvant trichloréthylène.

important dans son processus d'appropriation, il est celui dicté par les imprimantes les plus communes, et de ce fait renvoie à l'utilisation de matériaux photocopiés, scannés et imprimés.

Rittener procède aussi par effacement dans son travail, particulièrement dans un dessin de sa collection *libre de droits* où il a reproduit au graphite le tableau *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, de Caspard David Friedrich (1817), duquel il enlève le personnage et recompose le paysage qu'il « cachait ». Ainsi il redonne la vision du spectateur, et nous passons au premier plan. En enlevant l'évènement (l'homme qui regarde le paysage), cela nous permet de rejouer mentalement ce qui s'y passe. Rittener cherche à ramener le paysage à ce qu'il est, car selon les époques de sa représentation en peinture, le paysage n'est qu'un support à l'évènement, à la scène. Il est le hors-champ, le rebut. En travaillant avec cette banque d'images, Rittener met en forme une idée prédominante, celle de la mémoire visuelle : comment une image nous reste, revient et repart. Pour lui, il y a toujours des traces dans les souvenirs avec lesquels on peut travailler. En regard de mon travail, ce qui m'intéresse chez Rittener est ce qui concerne cette trace laissée dans les souvenirs par les images qui nous entourent, et qui nourrissent mon imaginaire.

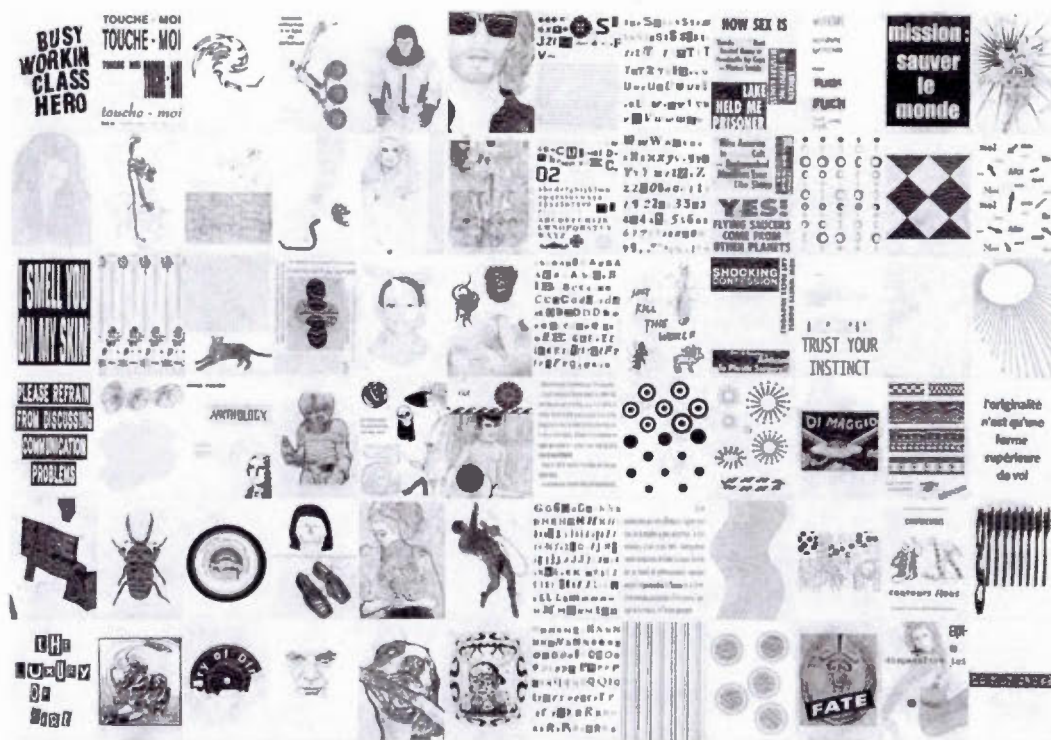


Figure 11



Figure 12

2.3.2 Parcourir l'image photographique

Avec Vija Celmins, ce qui m'intéresse est qu'elle traite les photographies comme un objet à balayer du regard, montrant la banalité de la vie quotidienne et de la nature. En s'appropriant une vision photographique, elle montre ce que l'œil ne peut enregistrer dans l'instant. Ainsi représentée cette banalité n'est pas le seul sujet de l'œuvre, elle remet en question l'art comme lieu de représentation et espace d'illusion. Pour elle, « la photographie est un sujet alternatif, une autre strate qui crée de la distance. Et la distance donne l'opportunité de regarder l'œuvre plus lentement et d'explorer sa relation avec elle. »⁵² Ses œuvres denses et minutieuses, forcent les yeux à regarder plus attentivement. Les dessins qu'elle réalise ne sont pas conçus comme des instantanés, mais plutôt comme s'ils relevaient de l'esprit, une *cosa mentale*⁵³. « Quand je réalise mon œuvre d'art, je ne m'imagine pas l'océan et tente d'en recréer un souvenir. J'explore une surface en la dessinant. L'image est alors contrôlée, compressée et transformée »⁵⁴. Il s'agit pour Celmins de parcourir une photographie pour en soutirer un maximum de détails et ainsi contenir l'image dans un entre-deux, c'est-à-dire entre la photographie et le dessin. Son mimétisme n'est pas parfait, et ce sont justement ces imperfections qui retiennent le regard dans ses peintures et dessins. Son cadrage restitue fidèlement celui de la photo originelle. Ainsi « En conservant cette bande de papier en réserve⁵⁵, Vija Celmins appréhende son sujet comme un sujet défini et non comme une image fragmentaire — il s'agit bien d'une photographie et non d'un paysage marin. »⁵⁶.

⁵² Jonas Storsve, et Annie Pérez. *Vija Celmins : Dessins/Drawings*. Traduit par Anna Gibson et Gila Walker. (Paris: Centre Pompidou, 2006). P.10.

⁵³ Leonardo Da Vinci affirme « La pittura e cosa mentale », « La peinture est une chose de l'esprit », *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, Paris, Giacomo Langlois, 1651.

⁵⁴ Jonas Storsve, et Annie Pérez. *Vija Celmins : Dessins/Drawings*. Traduit par Anna Gibson et Gila Walker. (Paris: Centre Pompidou, 2006). (Wormser et Raspail 2006) p.11.

⁵⁵ Cette bande en réserve autour de la zone dessinée marque le cadre souvent présent dans son travail.

⁵⁶ *Ibid*, p12.



Figure 13

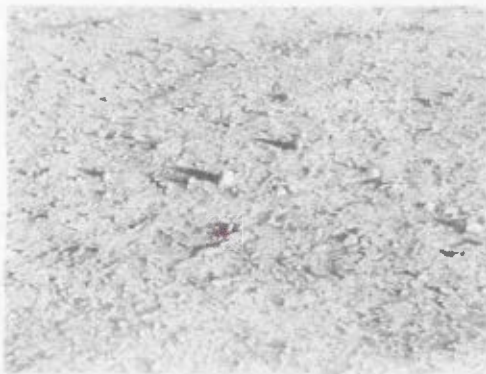


Figure 14

CHAPITRE 3 : ÉLARGISSEMENT PERCEPTIF

La phénoménologie se définit comme étant une étude descriptive de la succession des phénomènes ou d'un ensemble de phénomènes⁵⁷. Dans la mesure où les notions de *punctum*, de *réention*⁵⁸ et de *zeitlupe*⁵⁹ supposent un élargissement de la perception, la problématique qui m'intéresse en regard de mon travail est : de quelle façon l'acte de cadrage photographique restitué dans mes dessins provoque-t-il une même expérience du temps face à l'image ?

Tel que mentionné plus haut, la flânerie me donne une vision fragmentaire du temps et me mène à la création d'images mentales que je restitue par le dessin. Mon travail préparatoire (la flânerie) ainsi que mon travail d'atelier participent à ce changement perceptif. Ici, je mets en parallèle deux concepts : la *réention* de Husserl et la *zeitlupe* de W. Benjamin. La *réention* dont l'analogue esthétique est le *punctum* précédemment évoqué. La *zeitlupe* permettant la mise en lumière d'un détail par le gros plan (étirant l'espace) ou par le ralenti (étirant le temps). Ces concepts expliquent un certain rapport que nous, en tant qu'observateurs, pouvons expérimenter dans le temps, l'un du côté de l'expérience réelle et l'autre du côté de la mise en représentation de cette expérience.

Les images diffusées au quotidien (Facebook, publicité, Instagram, Pinterest, etc.) nous appellent constamment à une rapidité du regard et à l'assimilation des informations perçues.

⁵⁷ Dictionnaire Larousse. www.larousse.fr

⁵⁸ Edmund Husserl (1859~1938), philosophe allemand. Créateur du concept de *réention*. Avec Husserl, le terme de phénoménologie en vient à désigner une doctrine philosophique à part entière, dont il sera l'initiateur, et à ce titre représentera un des principaux courants de la philosophie contemporaine.

⁵⁹ La *Zeitlupe*, terme utilisé par W. Benjamin.

Pour moi, les images trouvées sur Internet semblent obturer ma capacité d'être là au présent, elles me projettent dans une fiction construite de désirs qui ne sont pas originalement les miens et qui sont déconnectés de l'instant présent où je les perçois (contrairement à l'expérience de la déambulation en ville). Je puise à cette expérience pour mettre en œuvre un dispositif me permettant de la redonner à l'échelle d'un espace de présentation, galerie ou autre. Ce que je veux communiquer au public est cet élargissement de la perception, qui pour moi a lieu lors de la création du dessin quand je me replonge dans le moment photographié et décortique les formes et les éléments présents dans l'image.

3.1 La rétention de Husserl

Le mouvement de la marche induit une durée, celle-ci est tout d'abord une sensation par rapport au temps qui passe, courte ou longue, faite de différents instants liés entre eux. Gérard Wormser⁶⁰ avance que « le propre du temps est de lier des instants, de lier des moments qui à l'état brut sont autant de moments séparés et non pas « du temps ». Si les instants étaient tous séparés entre eux, il n'y aurait simplement pas de temps. Une succession d'instant non liés ne serait simplement pas du temps »⁶¹.

La durée de l'instant présent est ce qui préoccupe Edmund Husserl. Il invente un concept, celui de *rétention*. Celui-ci définirait la trace que laisse un événement alors qu'il n'est pas encore achevé et donc ni un souvenir ni de la mémoire, mais une trace de l'ordre temporel⁶² : «... elle participe à la réalité du présent alors même que ce présent est déjà passé à autre chose que ce dont nous sommes encore capables de retenir les traces. »⁶³ Husserl donne

⁶⁰ Gérard Wormser, philosophe et éditeur, spécialiste de phénoménologie morale et politique. Fondateur et directeur de la revue électronique internationale Sens Public.

⁶¹ Gérard Wormser, *L'expérience de la durée : la durée, ou qu'est-ce qu'une synthèse*. Dir.

Thierry Raspail et G. Wormser. Ed. Sens public, Paragon, p.8.

⁶² *Ibid*, p.14.

⁶³ *Ibid*, p.15.

l'exemple d'un son de cloche. Lorsqu'il se produit, nous entendons chaque son l'un après l'autre tout en gardant la trace sonore du premier, qui n'est donc pas encore souvenir, car l'évènement sonore n'a pas encore pris fin et est toujours dans le présent. G. Wormser ajoute que le temps de la mémoire et celui de la perception diffèrent par ce que ce qui nous fait penser que 12 coups de cloches ont une certaine durée. Puisque l'on peut modeler le souvenir dans un laps de temps des 12 battements. Nous pouvons choisir un souvenir et l'étirer dans toute la durée, qui n'est plus ici de la durée, mais de l'imagination. « Si l'on devait écarteler toute perception, si l'on devait limiter la perception au présent et appeler « imagination » ou « souvenir » ce qui n'est pas présent, nous n'aurions pas la possibilité de penser le continuum temporel. Il ne se donne que dans la mesure où la séquence du présent peut s'élargir à autre chose que de l'instantané. [...] Husserl dit que le moyen le plus simple (de savoir comment composer du temps, avec des instants) serait de penser que le présent n'est pas instantané, qu'il a une épaisseur et une durée qui lui est propre. »⁶⁴

Lorsque l'on se souvient et que l'on imagine un passé ou un futur, il ne s'agit plus de perception. De même pour ce qui est de la *rétenion* « nous n'avons plus affaire à ce qui s'est passé hier que dans le cas du souvenir qui est une recomposition imaginaire : nous rassemblons nos esprits et composons des scènes fictives que nous appelons hier. »⁶⁵ Donc ce qui appartient au souvenir est le passé, mais la rétenion est une mémorisation immédiate d'un passé proche dans le présent. Une fois le moment fini, la rétenion devient souvenir. La question qui m'intéresse surtout chez G. Wormser est celle-ci : « Qu'est-ce qui fait que l'on puisse lier le présent aux formes de l'imagination, qui renvoient soit à l'attente de l'avenir, soit au souvenir du passé? »⁶⁶. Imagination et présent étendu se rejoignent par un

⁶⁴ Gérard Wormser, *L'expérience de la durée : la durée, ou qu'est-ce qu'une synthèse*. Dir. Thierry Raspail et G. Wormser. Ed. Sens public, Paragon, p.15.

⁶⁵ *Ibid*, p.16.

⁶⁶ *Ibid*, p.16.

retour à la sensation, qui pour moi se fait au moment où isolée de tout, je suis profondément absorbée par l'activité de dessiner. Jean-Jacques Rousseau⁶⁷ écrit dans *Discours sur les lettres et les arts* que « nous vivons dans un monde purement fictif qui n'est d'aucun temps, d'aucun lieu, qui reste une pure fiction. Les êtres qui vivent dans ce monde vivent d'apparences, et sont eux-mêmes des apparences. » Rousseau cherchait quel pourrait être le lieu d'une réalité, précédant Husserl dans ce retour à la sensation qu'il prône lui aussi. « Pour passer dans l'existence, il faut entreprendre de purger tous les contenus de culture, revenir à la sensation pure et à la rêverie ne portant sur aucun objet particulier. »⁶⁸

Cette notion de temps qu'est la *rétenion* m'apparaît d'autant plus intéressante aujourd'hui du fait que l'instantanéité est devenue le mode privilégié de notre rapport au monde : prendre une photo où que l'on soit, la publier sur les sites de partages ou dans les réseaux Internet. Puis tout aussi instantanément que la prise de vue se suivent les commentaires des observateurs à distance qui s'ajoutent à la suite.

En quelque sorte, notre présent est pour les autres une image Facebook. Je peux voir le présent de mes amis au moment même où ils le vivent. La durée du présent sur Internet est rapide mais multiple, c'est à dire que présent et passé peuvent se superposer. Selon Paul Valéry,⁶⁹ la durée serait une sensation, donc non constante, « Pour moi, je ne parle que de « durées » et non de « durée ». Durées au pluriel, car la durée est faite de plusieurs instants liés les uns aux autres, comme « un tuilage permanent de micro-événements... »⁷⁰

⁶⁷ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), philosophe des Lumières.

⁶⁸ Gérard Wormser, *L'expérience de la durée : la durée, ou qu'est-ce qu'une synthèse*, p.19.

⁶⁹ Paul Valéry (1871~1945), écrivain, poète et philosophe français [s.p].

⁷⁰ Gérard Wormser, et Thierry Raspail. *L'expérience de la durée : la durée, ou qu'est-ce qu'une synthèse*. (Édité par Paragon. Sens Public, 2006). p.10.

Ce dit « tuilage » me rappelle la chronophotographie de Étienne-Jules Marey ou de Muybridge, du siècle passé. On peut y voir une décomposition du mouvement d'un homme, tel un élargissement de la perception selon Husserl, mais par la fragmentation de chaque étape de l'évènement. Ces expérimentations de Marey et Muybridge menèrent à de nouvelles connaissances du corps humain et animal. « S'il nous arrive par exemple couramment de percevoir, fut-ce grossièrement, la démarche des gens, nous ne distinguons plus rien de leur attitude dans la fraction de seconde où ils allongent le pas »⁷¹. La photographie et ce qu'elle permet par la pause et l'agrandissement la révèlent. Et c'est grâce à elle (la photographie) qu'il nous est donné à voir cet inconscient optique. Elle dévoile de la même manière ce que nous découvrons dans l'inconscient de nos pulsions et des images mentales dans les rêves décrits par la psychanalyse⁷².

3.2 La *Zeithupe* de Benjamin

Au cinéma, le terme *Zeithupe* signifie un ralenti. Walter Benjamin l'utilise pour la photographie en lui donnant la signification d'un instantané, alors que George Didi-Huberman le définit plutôt comme une machine à grossir virtuellement le temps. Cette confusion dans la sémantique du mot permet de penser à la fois l'agrandissement de l'image, la visibilité du temps, ainsi que la modification d'une réalité. À ce sujet, Rosalind Krauss⁷³ mentionne qu'en photographie, « la découpe n'est en rien un simple phénomène mécanique. C'est la seule chose qui constitue l'image, et qui en la constituant, implique que la photographie est une transformation absolue de la réalité... »⁷⁴.

⁷¹ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, (Études photographiques. [doc.numérique], [s.p]. Récupéré de <http://etudesphotographiques.revues.org/99?lang=en#tocto1n1>

⁷² *Ibid.* [s.p]

⁷³ Rosalind Krauss (1941~) critique et théoricienne d'art américaine.

⁷⁴ Rosalind Krauss, *Le photographique*. (Paris, Éditions Macula, 1990) (Débat 2009). p. 136

Je cherche à retenir le spectateur devant mes images, à faire en sorte qu'il y reste longtemps comme je le fais moi-même quand je travaille avec celles-ci. Mes manières de procéder vont dans ce sens : cadrer, zoomer et inventer des formes qui ne sont pas présentes dans les photographies. Les techniques de montage ou de gros plan nous font voir des choses nouvelles, nous révèlent des zones de la perception qui nous étaient étrangères. Le gros plan révèle à l'œil nu ce qu'il ne peut pas voir sans la technique. Il est une image qui fait sens en elle-même et qui change d'espace-temps. Dans mon travail, il me permet de simuler la sensation d'élargissement perceptif.

Deux films m'ont interpellée par rapport à cette notion de cadrage du détail et de grossissement virtuel du temps. Deux films et deux mêmes scènes cultes. L'un est *Blade Runner*⁷⁵ de Ridley Scott, et l'autre est *Blow Up*⁷⁶ de Michelangelo Antonioni. *A priori*, ces deux films n'ont rien en commun, sauf ce lien avec la photographie comme transformation de la réalité. Dans *Blow Up*, le protagoniste obnubilé par une photo qu'il a lui-même prise ne cesse de chercher ce quelque chose qu'il trouvera à force de cadrages et de grossissements : le corps d'un mort. La photographie ne lui apporte aucune preuve et ne cesse de démontrer son caractère mensonger. Dans *Blade Runner*, le personnage principal est un détective qui utilise une machine (ressemblant à une télé ou un ordinateur) lui permettant de zoomer dans l'image. Il trouve ce qu'il cherche dans les pixels de la photographie, une femme dans une baignoire que l'on entrevoit dans l'entrebâillement d'une porte.

L'incrustation dans une image, cette image elle-même rendue visible dans ces deux exemples par les gestes des deux protagonistes : zoomer et cadrer. Ainsi « débusquer ce qui est caché derrière l'apparence, tel que

⁷⁵ Ridley Scott (dir.) *Blade Runner* (1982). 120 min.

⁷⁶ Michelangelo Antonioni (dir.), *Blow Up* (1966), 111 min.

l'agrandissement photographique de la *Zeitlupe* pourra le permettre, sera un des enjeux de gestes coupables de cadrages mis en abyme⁷⁷». J'aime l'idée de ce trouble que provoque la découverte du protagoniste de *Blow up*. Cela montre à quel point on peut voir ce que l'on veut au fond de l'image. Le détail (le mort) qu'il y découvre sera métaphoriquement sa pique, son *punctum*. Il n'aura pas de réponse à cette pique, tel que Barthes le décrit dans *La Chambre Claire*. L'importance du cadrage dans mon corpus d'œuvres se justifie en ce sens par la volonté d'aller au-delà de l'apparence de l'image photographique utilisée.

⁷⁷ Michelle Debat. "Flânerie et photographie : le cadre et les gestes du temps." dans *Propos sur la flânerie*, par Suzanne Liandrat-Guiges (dir.). (Paris: L'Harmattan, 2009). p.39.

CHAPITRE 4 : FLÂNERIE VIRTUELLE

4.1 Partages des instantanés et des snapshots sur les réseaux

Aujourd'hui, la photographie n'est pas tant un moyen de conserver un moment figé dans le temps pour le futur, qu'un moyen commode et instantané d'obtenir ou partager de la documentation sur Internet. Maintenant virtuelle, elle fait rarement partie de l'album de famille concret, mais d'une collection de pixels sur un écran, un produit immatériel qui fait partie d'une culture numérique amnésique en constante progression. Mon travail se positionne en réaction à cette culture amnésique : une culture dans laquelle, par le trop-plein d'images produites et consommées, on ne regarde plus. Où l'on cherche à tout photographier, laissant à sa disponibilité une collection d'images sur sa vie que tout internaute peut consulter à tout instant. Comme si la peur d'oublier des moments de sa vie bifurquait vers une peur de se faire oublier. La caractéristique de la photographie instantanée partagée sur Internet est qu'elle est cumulative dans sa forme et son contenu. Photographier, c'est-à-dire montrer son quotidien, son chat, son diner, sa maison. Photographier ses nouvelles acquisitions vestimentaires : chaussures, manucures. Tout ce qui pourrait nous représenter⁷⁸. Le terme cliché⁷⁹ a subi une variation de sens avec l'apparition d'un nouvel appareil photo, le Kodak Brownie en 1888, une des

⁷⁸ Lynn Berger, *Snapshots or Visual Culture's Clichés*, (www.academia.edu. 12 octobre 2011.) p175.

⁷⁹ « Au XIX^e siècle, le terme cliché apparaît avec la technique de l'imprimerie, il désigne la plaque de métal de la presse qui permettait la reproduction en grande quantité. Suite à cet usage technique du mot, il entra dans la langue anglaise, et toujours intimement lié au mot imprimé, migra de son champ sémantique mécanique vers une dénotation négative concernant d'abord la littérature. Cette nouvelle connotation fut destinée pour un type de phrases considérées comme devenues banales et éculées pour cause d'une utilisation répétitive. » Lynn Berger, *Snapshot, or : Visual culture cliché*. Publié sur <http://www.academia.edu>.

caméras responsables de l'expansion massive du marché pour photographes amateurs. Le slogan de Kodak à cette époque était : « you push the button, we do the rest ». La stratégie de Eastman Kodak a influencé non seulement l'usage pour tous, mais aussi le type de photo prise par la nouvelle classe d'amateurs, qui en faisaient usage pour la famille, le loisir et les vacances. C'est le début de l'uniformisation de thèmes et de styles de la photo personnelle⁸⁰.

Que fait-on quand nous avons accès à toutes ces informations imagées? Quelle est la nature de l'acte d'observation des autres à travers les appareils? Le « Facebooking »⁸¹ serait-il une nouvelle forme de flânerie? Ce qu'il y a de troublant pour moi, c'est qu'il n'y a plus d'anonymat avec les sites de partage. J'ai accès à l'intimité de personnes qui me sont inconnues ou que je connais partiellement. Alors que quand je flâne dans les zones urbaines, je n'ai aucune information supplémentaire sur les personnes que je vois. Je vois des masses et des individus, souvent rivés sur leur téléphone dans le métro, inactifs dans le monde physique, mais actifs dans le monde d'Internet. Le réseau est un espace de flânerie virtuelle, où l'on peut passer d'un sujet à l'autre, d'une image à l'autre. On trouve de tout quand on veut flâner sur Internet : même des sites d'échanges spécialisés sur le thème de l'ennui tel que www.stopennui.com. Je peux aussi avoir accès à un type indéfinissable d'images et de sujets qui dépassent l'exhibition de la vie personnelle des gens. Tout dépend du choix que l'on fait. L'avènement du digital amène de nouveaux gestes et usages de la photographie. Ces changements indéniables soulèvent de nouvelles problématiques. Cependant l'expérience physique de la marche est pour moi beaucoup plus pleine parce qu'elle fait appel à tous les sens, ce que le cliquetis de mes doigts sur le clavier ne provoque pas.

⁸⁰ Traduction libre : Lynn Berger, *Snapshot, or : Visual culture cliché*. Publié sur <http://www.academia.edu>. p. 177.

⁸¹ Acte de passer du temps sur Facebook.

En liant la photo instantanée au terme cliché, il m'apparaît évident que la redondance sert une fonction mnémonique ancrée dans une tradition orale dans laquelle les savoirs sont transmis de génération en génération. Par exemple, les albums photo imprimés ou numérisés sont liés à un récit, puisque son sens dépend de la présentation. L'album crée un lien entre la culture orale et la tradition photographique⁸². De même, la photographie partagée sur Internet n'est valable que si elle permet d'échanger : il s'agit de créer un souvenir, en montrant instantanément ce que l'on fait, dans l'attente d'une réponse des autres utilisateurs. Ainsi les téléphones intelligents, eux aussi, participent à cette fusion de traditions de l'image. Elle devient le langage parlé utilisé pour les interactions sociales. Par les plateformes d'échange, la mémoire, le visuel et l'oral cohabitent et se définissent les uns par rapport aux autres.

⁸² Traduction libre : Lynn Berger. «Snapshot or visual culture cliché.» (www.academia.edu. 12 octobre 2011.)
http://www.academia.edu/582506/Snapshots_or_Visual_Cultures_Clich%C3%A9s.

4.2 Palais de la Mémoire revisité

L'ancêtre de ces plateformes serait ce que j'ai mentionné plus tôt comme étant une structure de partage des savoirs : les *walkabout* et les *song-lines* des aborigènes australiens; les *palais de la mémoire* grecs. L'interactivité d'Internet et les *palais de la mémoire* ont comme principes respectifs les connexions entre savoirs et images symboliques implantées dans les cases d'un décor, nous dit François Boutonnet⁸³. Selon lui, « L'apport majeur des nouvelles technologies est sans doute l'interactivité, fonction nouvelle de ces matériels qui admettent en temps réel, des actions réciproques en mode dialogué... »⁸⁴. Ce qui les différencie est que les images mentales des anciens *palais de mémoire* ne pouvaient pas se partager, son créateur uniquement pouvait y accéder seul. Boutonnet ajoute que dans l'hypertexte interactif chacun est créateur de ses déambulations, évoluant d'étape en étape d'un simple clic, comme dans des labyrinthes publics, où la déambulation progresse d'une image à l'autre et où chaque nouveau lieu sert de passage pour le suivant.

Ce qui m'intéresse ici, avec les *palais de la mémoire*, est le fait que cette organisation mnémotechnique peut être associée à différentes pratiques : la flânerie, Internet, les rêves. Des pratiques dans lesquelles par le mouvement du corps et de la pensée, des images se forment et se lient, manifestant d'un côté le désir de saisir l'expérience vécue, de l'autre le dessein de prendre ses distances avec la soudaineté de l'instant par la création d'une représentation. À ce sujet, F. Boutonnet mentionne que « Voir et représenter se situent aux deux sommets d'une ellipse, dont l'espace intermédiaire, le lien, serait assuré par l'œuvre d'art. L'art est en quelque sorte le lien entre ces deux extrémités. »⁸⁵

⁸³ François Boutonnet, (1951~) Auteur, cinéaste français.

⁸⁴ F. Boutonnet, *Mnémosyne, une histoire des arts de la mémoire de l'Antiquité à la création multimédia contemporaine*, p.109, Éditions Dis Voir, 2013, Paris.

⁸⁵ François Boutonnet, *Mnémosyne, une histoire des arts de la mémoire de l'antiquité à la création multimédia contemporaine*, (Éditions Dis Voir, 2013, Paris). p.112.

La pratique du dessin est donc pour moi ce lien entre mon expérience vécue et sa représentation. Représenter ce qui est fugitif et changeant, c'est bien ce que la photographie semble faire. Représenter une expérience vécue est ce que je cherche à produire et à partager. Je fixe un instant choisi pour qu'il devienne autre, par le geste du tracé, je peux isoler ou rassembler ces moments en une composition singulière, qui est imprégnée de mes propres sensations.

4.1.1 Fantasma d'une mémoire digitale

L'espace de la mémoire mentale n'est en rien parfait, comme les chercheurs⁸⁶ en informatique le démontrent en tentant de la recréer numériquement. Notre mémoire est pour eux défectueuse, l'oubli y étant un processus entropique contre lequel il faut lutter constamment. La photo et la vidéo semblent donner un aspect de « vérité » incontestable, même si je suis consciente de l'ambiguïté de leur apparence. Mes souvenirs de flâneries diffèrent totalement des images que j'ai prises de ces moments précis. Quand je me souviens du moment où j'ai photographié deux verres en papier *Coca Cola* au sol, pour le dessin *Cups* (fig.15), il me reste une sensation étrange d'être dans un temps suspendu dans une rue déserte. Tandis que la photo me donne d'autres informations de ce moment, elle résume quelque chose que j'ai vécu, mais ne suffit pas à recréer le moment en soi. D'ailleurs, si une autre personne voit cette photo, elle en aura une toute autre perception. Ma pratique du dessin me permet de réconcilier deux visions d'un instant : mon imagination qui est le souvenir et la trace palpable de ce moment qu'est la photo.

⁸⁶ Par exemple : George Dyson; Gordon Bell; Ray Kurzweil; Cathal Gurrin. Voir le projet vidéo et documentaire *In Limbo*, <http://inlimbo.tv/en/>

L'idée que notre mémoire humaine pourrait être complétée par une mémoire digitale pour combler les oublis est une avancée fascinante, quoique de mon point de vue, cela ne résolve pas le problème qui nous gagne quant à la qualité de notre présence au monde. Je me demande si ce qui se passe en ce moment par rapport à la multitude de données enregistrées sur nos vies ne serait simplement qu'une manière encore de calmer la peur humaine de disparaître, du fantasme de se comprendre soi-même, d'être au-delà de son corps pour l'éternité. Je pense ici à Cathal Gurrin⁸⁷, qui porte un appareil qui enregistre tout depuis 2006 (puisque'il a été facile pour nous d'oublier et difficile de se souvenir depuis la nuit des temps). À l'ère numérique, la relation s'est inversée. (Aujourd'hui, la mémorisation est la norme, c'est l'oubli qui est souvent oublié. Notre monde est en train de devenir un monde sans oubli) Aujourd'hui, la mémorisation se fait principalement par le biais des machines, c'est l'oubli propre à l'homme qui est souvent oublié. Notre monde est en train de devenir celui d'une mémorisation mécanisée, un monde sans oubli. Alors qu'oublier me semble un atout important du principe de la sélection subjective de la mémoire, qui permet l'avènement d'une individualité.

⁸⁷ Cathal Gurrin, professeur en informatique à Dublin City University. Ses recherches portent sur le processus de suivre à la trace des données personnelles produites par nos propres activités comportementales, nommé *lifelogging*.



Figure 15

4.2 Assembler et contenir l'image dans une structure : passage d'une forme virtuelle à une interprétation matérielle

Au cours de mes recherches pratiques, j'en suis venue à élaborer un projet dont l'objectif est de donner à voir des instants disparates (mes dessins) selon un continuum temporel (dispositif tridimensionnel). Dans cette visée, j'ai conçu une structure géométrique en bois sur laquelle les dessins sont accrochés. Ce qui m'intéresse est de faire un parallèle entre deux dispositions qui font appel à l'imaginaire : la flânerie « physique » (celle que je pratique pour capter mes images) et la flânerie « virtuelle » (celle que je pratique comme beaucoup d'autres sur Internet ou dans mes rêveries). La fonction de cette structure est de créer un cadre, qui va circonscrire mes dessins dans un espace de représentation, pouvant rappeler celui des *palais de la mémoire* et de l'organisation des systèmes de recherche d'images sur Internet (par exemple Google), où elles cohabitent parfois de manière incongrue. La juxtaposition de mes dessins et de cette architecture se fait par une opposition esthétique, à savoir que le quadrillage contraste avec l'aspect organique de mes images. Cette trame définit un espace d'exploration qui a pour but de contenir ce qui n'est pas structuré, comme les souvenirs et les rêves, par l'organisation de mes dessins.

Je m'inspire de la forme des moteurs de recherche en les rendant matériels et traversables, telle la charpente d'une maison, pour créer un déplacement de représentation. Par ce dispositif, je construis un récit qui se veut non linéaire, et dont la structure induit une disposition à la flânerie. Cette structure trace dans l'espace les lignes d'un nouveau parcours, où le déplacement du spectateur fait partie prenante de l'appréhension des dessins. Son agencement permet de voir à travers elle. Il faut donc se déplacer, tourner autour pour voir la succession des dessins accrochés simplement, de face et de dos.

Par cette structure, je cherche à interroger le passage d'une forme virtuelle à une interprétation matérielle. Ce qui permet de mon point de vue, de créer une distanciation dans de l'espace où l'on déambule, par un changement de rapport d'échelle et de lieu. Le déplacement du regard et du corps dans cet espace structuré se voit remis en question. Je cherche ainsi à interroger le statut du dessin dans l'espace en voulant le faire apparaître comme « objet » dans sa matérialité et non seulement comme espace de représentation.

CONCLUSION

Me voici donc à la fin d'un parcours qui m'a fait approfondir des questions centrales à ma pratique. J'ai revisité certains moments fondateurs de mon expérience artistique comme celui de l'ennui, qui, tout naturellement, s'est transformée en une pratique de la flânerie au sein du contexte urbain. Et ainsi faire voir le potentiel du dessin à refléter cette omniprésence de l'image en invitant le spectateur à éprouver un ralentissement de leur perception. J'ai parlé ici de deux gestes qui me sont propres et qui me permettent d'aborder ce sujet. L'un prenant place à l'extérieur et nécessitant mon corps en mouvement, l'autre se faisant dans l'isolation et la concentration. Ainsi, le dessin et la flânerie sont pour moi une façon de réclamer une pause pour interroger cette ubiquité. La figure du flâneur, comme je la conçois, est celle d'une prise de conscience de la société, ce qui fait de mon choix de créer et de flâner par ennui un geste subversif. L'espace urbain où j'évolue est ordonné, rationalisé, tramé, un espace de contrôle dont je cherche à me dégager par cette pratique.

Le point commun des sujets que j'ai abordés dans ce texte, est celui d'un retour à la sensation par la prise de distance et de conscience d'un environnement quotidien, où la photographie sur Internet devient une représentation autoréférentielle, qui de mon point de vue m'écarte justement d'une expérience des sens avec laquelle je cherche à renouer par mon projet. J'ai donc cherché une réponse aux questions que ce contexte a révélé au fur et à mesure de mes recherches : **comment la technologie affecte mon endurance pour l'observation, et comment le dessin peut m'entraîner à regarder de nouveau.** L'objectif fixé est celui de recréer un espace de flânerie avec mon œuvre pour le spectateur, en l'immiscant dans ma propre perception. Dans ce

projet, flâner est devenu en quelque sorte une méthode de recherche, un jeu de perception où chaque dessin est pour moi un moyen de plonger dans un imaginaire lié à une expérience réelle. Son importance se trouve pour moi dans l'exercice de l'ennui et du désapprentissage pour ainsi accéder à nouveau à la surprise et à l'inattendu.

Ce projet m'a permis d'assembler deux pratiques qui font partie de mon quotidien, le dessin et la marche. Les méthodes de cadrage et de tracé que j'ai développées ne sont valables pour moi que par rapport à cette expérience de la flânerie. En transposant une photographie, soutirant tout ce qui la caractérise, pour donner forme à une expérience fugitive, ma volonté est de reconquérir un espace abandonné, celui du sens des images et ce qu'elles véhiculent comme affect. Je compte poursuivre dans cette voie, afin de chercher encore un peu plus loin les possibilités liées à mes préoccupations.

BIBLIOGRAPHIE

Liandrat-Guigues, Suzanne (dir.). *Propos sur la flânerie*. Édité par Collection Esthétiques. Paris: L'Harmattan, 2009.

Wormser, Gérard, et Raspail, Thierry. *L'expérience de la durée : la durée, ou qu'est-ce qu'une synthèse*. Édité par Paragon. Sens Public, 2006.

Yates, Frances. *The Art of Memory*. Édité par Pimlico. Londres: Gallimard, 1992.

Adorno, Théodore. *Sur Walter Benjamin*. Folio essais. Édité par Gallimard. Paris, 2001.

Aragon, Louis. *Les aventures de Thélémaque*. Paris : Gallimard, 1966.

Barthes, Roland. *La Chambre Claire*. Éditions de l'Étoile, Le Seuil. Paris: Gallimard, 1980.

Benjamin, Walter. *Œuvres II : Poésie et révolution*. Folio essais. Traduit par Maurice Candillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rushtard. Paris : Gallimard, 2000.
—, «Petite histoire de la photographie.» *Études photographiques*. 1 novembre 1996. <http://etudesphotographiques.revues.org/99?lang=en#tocto1n1>.

Berger, Lynn. «Snapshot, or : visual culture cliché.» *academia*. 12 octobre 2011.
http://www.academia.edu/582506/Snapshots_or_Visual_Cultures_Clich%C3%A9s.

Boutonnet, François. *Mnémosyne : une histoire des arts de la mémoire de l'Antiquité à la création multimédia contemporaine*. Paris : Dis voir, 2013.

Carreri, Francesco. *Walkspace, walking as an aesthetic practice*. Gustavo Gilli, 2001.

Edmond, Bernard. *Il y a trop d'images : textes épars 1993-2010*. Montréal, Québec: Lux éditeur, 2011.

Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. Édité par Folio essais. Paris: Gallimard, 2005.

Debat, Michelle. «Flânerie et photographie : le cadre et les gestes du temps.» Dans *Propos sur la flânerie*, de Suzanne Liandrat-Guiges. Paris: L'Harmattan, 2009.

Fouillet, Aurélien. *L'esprit du jeu dans les sociétés postmodernes : Anatomies et socialités : Bovarisme, mémoire et aventure*. Paris: Université René Descartes-Paris V, 15 mars 2013.

Fontcuberta, Joan. *Le baiser de Judas : photographie et vérité*. Arles: Actes Sud, 1996.

Huysman, Christophe. *8 poèmes*. Collection Espace littéraire. Paris: Les presses du réel, 2006.

Hesse, Charlotte. « La flânerie dans l'espace public : du geste conceptuel au geste performatif. » *zones d'attraction*.

www.zonesdattraction.org/IMG/doc/espace_pub_flanerie_taille_dv.doc.

Krauss, Rosalind. *Le photographique*. Paris: Éditions Macula, 1990.

Mattéi, Jean-François, interviewé par Adèle Van Reeth. « L'inquiétante étrangeté (3/4) : Edgar Allan Poe et la poétique de l'étrange. » *Les nouveaux chemins de la connaissance*. Paris, (4 septembre 2013).

Poe, Edgar Alan. « L'homme des foules. » Dans *Histoires extraordinaires*, édité par Folio Classique, traduit par Charles Baudelaire. Gallimard, 2004.

Sontag, Susan. *Sur la photographie*. Traduit par Philippe Blanchard. Paris: Christian Bourgeois éditeur, 2008.

Storsve, Jonas, et Annie Pérez. *Vija Celmins : Dessins/Drawings*. Traduit par Anna Gibson et Gila Walker. Paris: Centre Pompidou, 2006.

Rittener, Didier, interviewé par Olivier Kaeser. *Rencontre avec Didier Rittener*. Organisé par Jean-Pierre Criqui. Paris, (21 février 2014).

Rousseau, Jean-Jacques. « Les rêveries du promeneur solitaire. » *www.ebooks-bnr.com*. 1817. http://www.ebooks-bnr.com/wp-content/uploads/rousseau_reveries_promeneur_solitaire.pdf



